This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
STELLFELD PURCHASE 1984

Orlov, Grigorii
17-F-6
V

Entwurf einer Geschichte

der

italienischen Musik,

von den

ältesten Zeiten bis auf die gegenwärtige.

Frei nach dem Französischen des Grafen

Greg. Orloff.

Leipzig, C. F. Peters.
1824.

Music
ML.
290
.0725

Vorwort.

Des Grafen Greg. Orloff *Essai sur l'histoire de la musique en Italie depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours.* Par. 1822, II. 8. ist so günstig aufgenommen worden, als der Gegenstand und die jetzige tiefere Vorliebe und Pflege desselben auch ausserhalb Italien erwarten liessen. Denn, wie die Künste, gleich allem Menschlichen, ihren Kreislauf halten und ein bildsames Volk um das andere sich in die Pflege dieser holden Gäste theilt, so hat sich unläugbar mit dem achtzehnten Jahrhundert auch die Tonkunst, wie Male-

rei und andere Künste wol noch früher, in Italien ausgelebt, und nachdem ihre Acten dort geschlossen, ihre Geschichte daselbst überschaulicher geworden, scheint nun auch Teutschland mehr und mehr ihre Bühne zu werden. Zwar lassen diese lieben Pilger, die, wie die alten Heroen, gemeinsame Erzeugnisse von Göttern und Menschen sind, zuvörderst dort am liebsten sich nieder, wo der Mensch noch frisch und umfangen von der Schönheit und dem Segen der lachenden Natur, seine Lust und Heiterkeit, seinen Dank und seine Rührung mannichfach auszusprechen sich gedrungen und befeuert fühlt; und so gedieh auch namentlich die Tonkunst unter Italiens schönem Himmel, in seiner üppigen Schöpfung, am besten. Wie in den heissern Erdstrichen auch die Pflanzenwelt in einem grössern Style gehalten ist, als in den nordischen Gegenden, so wucherte auch in Italiens heitererm Lichte, unter seiner wärmeren Sonne, jene Blüthe des Gefühls am freu-

digsten. Dem Boden der Religion ward der überkommene Keim anvertraut und lange webten still und heimlich in ihm die Kräfte, bis er einen Stamm trieb, der mit seinen weit verbreiteten Aesten und Zweigen alles überlaubte, mit seinem Blüthendufte berauschte, mit seinen Goldfrüchten überschüttete. Und, wie die Zweige des Banianenbaums, erdwärts gesenkt, wieder Wurzeln schlagen und eigene Bäume werden, so pflanzte sich auch hier in Schulen das edle Gewächs vielfach fort.

Lange schmückte die Tonkunst das innere und äussere Leben der Italier, aus welchen sie ihre Kraft und Nahrung zog; sie war der Festschmuck ihrer Kirchen, die Zier ihrer Bühnen, die Lust ihrer Häusser, und selbst die innern Zerwürfnisse des Landes schienen ihr nichts anzuhaben. In mehren Städten, wie Neapel, Rom, Florenz, Bologna, Mailand, bildeten sich Mittelpuncte, nach welchen sich die in diesem Gebiet schaf-

fenden und bildenden Kräfte hinzogen, und von wo aus sie sich, gestärkt, und gehoben, wieder in den Umkreis ergossen, wenn sie die ehrenvollsten Wettkämpfe bestanden. Kein reines Opfer fiel an einer Stelle, zu einer Zeit, das nicht anderswo und zu anderer Zeit anerkannt und verherrlicht ward. Als aber das Volk verdumpfte und sich verweichlichte, als ihm der Nerv der Freiheit vertrocknete, da trat auch der ernste Geist der Harmonie immer mehr und mehr, wie zürnend, in seine Tiefe zurück und, wie überhaupt diesem Volke mehr und vorzugsweise die Melodie auszubilden aufgegeben war, so wiederholte sich in den lezten Zeiten, was schon früher (591 — 604) Gregorius bekämpfte, eine virtuosirende Ueppigkeit, eine weichliche, schlaffe, überwuchernde und leere Zierlichkeit, welcher es an Halt und Gehalt fehlte, die aber dem verweichlichten Ohre zusagte und Virtuosenglanz und Schaustellung eine Zeit lang erhöhte. Indem aber so alles bei-

nah auf Gesangsvirtuosität sich beschränkte, und namentlich auch die den Stimmen von der Natur vorgezeichneten Gränzen übersprungen wurden, so dass mancher Tenor zum Beispiel überstrengt unterging, so verlor auch die Composition den ernsten Gang und die strenge würdige Haltung, und zerschmolz und zerflatterte schillernd in geist- und gemüthloser Weichlichkeit. Hiemit war unterdessen immer fühlbarer und dringender das Bedürfnis geworden, die Harmonie, als die alles ordnende und lenkende Weltseele der Musik, in die verlassene bunte Hülle zurückzuführen. Diese Aufgabe ward den Teutschen gestellt, welche schon lange in gegenseitigem Verkehr mit den Italiern gestanden. Wie diese Aufgabe, Harmonie und Melodie mit einander zu durchdringen in Einem Erzeugnis des Genius, zu lösen sei, haben die unsterblichen Genien, Mozart und Haydn, gleichsam typisch und prophetisch der Zeit vorgreifend, gezeigt, wesshalb sie auch allein (uns

wenigstens) Vorbilder und Mittelpunct der jezt sich gestaltenden Periode der Tonkunst zu seyn und zu bleiben scheinen. Denn so rein und durchgreifend, als bei ihnen, hat sich das Streben, jene Aufgabe zu lösen, nicht ausgesprochen *). Der trübselige Ernst und die kritische Schwerfälligkeit des Teutschen vorzüglich hat auch hier — ganz dem Geiste unserer Zeit gemäss, aber dennoch hoffentlich zum Frommen der Idee, die sich immer an ihren ausgeborenen Gegensätzen, wie Licht am Dunkel, hebt — Zerrbilder und Larven gefördert, wie Piccini schon sie ahnend bekämpfte, und noch neuerdings ein Italier an seinen Landsleuten sie gerügt hat **), in-

*) Schwerlich möchte ein anderer, als Carpani in der *bibl. Ital.*, Rossini so breitmäulig loben; wie wir uns denn eine vorurtheilsfreiere Würdigung dieses Componisten von Wendts Bearbeitung des stendhalschen Werks versprechen.

**) Nach einer Angabe im Morgenbl. 1822 Sax. Febr. N. 231, hat Andreas Majer, ein Venezianer, in einer zu Padua herausgegebenen Schrift „über den Ursprung, die Fortschritte und den gegenwärti-

dem einerseits das dürre Zimmerholz des Generalbasses für den lebendigen

---

gen Zustand der ital. Musik" folgende ein und zwanzig Hauptgebrechen derselben aufgezählt: 1) Das Durcheinandermengen der verschiedenen Gattungen. 2) Das Triviale und Unbändige der Hauptsätze für den Gesang. 3) Das Zusammenreihen von unzähligen Motiven, mit Ausnahme des einzigen nöthigen. 4) Die Zügellosigkeit eines unsinnig dithyrambischen Styls, der einzig das Ohr betäubt, ohne an das Herz zu dringen. 5) Das regellose und häufige Springen aus einem Tempo und Ton in den andern, ohne Beziehung auf die Worte. 6) Das überaus Langweilige der in Unzahl sich wiederholenden, blos in den Figuren variirenden Cadenzen. 7) Das Abgeschmackte des immerwährenden obligaten Choralgesangs. 8) Den marktschreierischen Kunstgriff, die Violinpartie durch Blasinstrumente vortragen zu lassen, um wo möglich die Nacktheit der Gesangsätze durch eine mehr als gewöhnliche Geschicklichkeit der Vortragenden zu decken 9) Den noch lächerlichern Kunstgriff, die Melodiephrasen in mehre Stücke zu zerreissen und jedem Instrumente eines derselben anzuweisen, gerade wie wenn man die Worte einer Rede verschiedenen Sprechern in den Mund legen wollte. 10) Die pedantische Angabe jeder etwas länger zu haltenden Note und Cadenz in der Singpartie, wodurch die freiwilligen Verzierungen des Gesanges in ein schülerhaftes und kindisches Solfeggio übergehen. 11) Mangel an Originalität und charakteristischem Ausdruck der Melodien, die grösstentheils aus Variationen über dieselben Themata

Baum der Musik, für die dodonäische Eiche, gehalten, im Grunde aber mehr

bestehen, denen dann alle Arten von Worten ohne Unterschied angepasst werden. 12) Die wundersamen Kehlsonaten der heutigen Sänger, denen dem grössten Theile nach nichts abgeht, als die Kunst die Stimme zu halten, zu intoniren, Athem zu schöpfen, und das Tempo zu beobachten. 13) Das Uebermaas von nichts sagenden, manierirten Trillern, welche die Idee von musikalischem Rhythmus von Grund aus zerstören und den Tact in soviel Virtel zerfällen, als der Sänger eben haben will. 14) Mishandlung der Prosodie durch willkürliche Verwechselungen von lang und kurz, und durch Anhalten zum Behufe der Triller auf stummen Buchstaben, oder auf den Naslauten i, u, was vor dreissig Jahren nicht einmal ein Schulknabe gethan haben würde. 15) Einführung einer neuen Aussprache, welche die Wörter spaltet, indem sie die lezte Sylbe mit einem, dem Schlage des Hammers gleichenden Knalle von sich stösst, z. B. *vendét – tàaaa, amor – èeee, cam – poooo.* 16) Die neue Sitte, zu singen, ehe man sprechen gelernt hat, die es den Zuhörern unmöglich macht, zu errathen, in welcher Sprache gesungen wird, das Theater selbst aber in eine Anstalt für Taube und Stumme verwandelt. 17) Die Bastartproducte, welche durch eine umgekehrte Ordnung der Instrumente rücksichtlich auf ihre Eigenschaften und Stellung auf der allgemeinen Tonleiter erzeugt werden. 18) Die zischenden Octavflötchen, die Mohrentrommel und türkische Musik, zu denen sich bald noch die Hanfbrecher und der

für das Auge und den rechnenden Verstand, als für Ohr und Seele componirt, andrerseits durch Lärm und Schwall überladener Instrumentation, verkünstelter Gurgeleien Prunk und Flitter, das Maas und Verhältnis der Theile des Ganzen gestört und aufgehoben, das lebendige Wort des Gesanges übertoset, das Ohr betäubt und die Seele bloss mit unklarem, künstlich verstricktem Tongewirr befangen wird. So offenbart

---

Mehlbeutel gesellen wird, die Wirbel und das verworrene Getös der heutigen Orchester, in denen die Violine bald auf dem Stege gestrichen, die Flöte bald mit den Fingern geknippen die Guitarre nachzuäffen strebt. 19. Der Contrabass, der ganze Flüge von dreigestrichenen Noten herunterhaut. 20 Die Blasinstrumente mit ihren gesprenkelten Tönen, welche das Gluchsen der Henne nachahmen. 21) Die grosse Trommel, die Cymbeln, Posaunen und Pauken, die den Zuhörer betäuben, indess die Sänger mit Accorden der Terz und Quinte, der Quarte und Sexte das Orchester begleiten, oder wie Unsinnige sich durch alle Halbtonabstufungen der Scala hindurch und wieder zurückheulen. Eine *opera buffa* gebe es nicht mehr. Ein Sentimentalitätsfieber habe weinerliche Furien und Mondscheinsemiserien erzeugt, und den *buffo caricato* verdrängt.

sich auch hier die Erhitzung, und alles überpolternde freche Hast der Zeit, die hier namentlich den Götzen sogenannter dramatischer Musik derwischartig umtanzt. Wohl kennen auch wir eine dramatische Musik, wo charakteristisch und wahr mittels eines gebildeten Wechselgesprächs und Wechselbezugs der Instrumente und der Menschenstimmen individualisirte Seelenmomente und Formen in einer Einheit uns näher gebracht und erschlossen werden, wo unser innerstes tiefstes Seyn überraschend vor uns tritt, wo die selbständigsten, eigenthümlichsten Gestalten doch alle am goldenen Zügel der Harmonie zu Einem Ziele hingelenkt, in Einer Gruppe vereint werden, Gestalten und Gruppen einander entgegentreten, klar, gesondert, breit, sich absetzend und doch in einander spielend und sich wechselseitig hebend, so dass allerdings Schatten und Licht gehörig vertheilt und eine kunstgemässe Wirkung hervorgebracht wird. Um, was wir hiemit mei-

nen, begreiflich zu machen, verweisen wir an Gluck, Mozarts Don Juan, Figaro, *Cosi fan tutte*. Statt dessen aber wird jezt mit grosser Originalitätssucht auf Massen, d. i. im Grunde auf formloses chaotisches Ton- und Accordgewirr und auf Effect, d. i. auf Lärmen und Saus und Braus hingearbeitet. Daher ist denn auch der declamatorische Ausdruck, welcher der Instrumentalmusik zufällt, und sich mit dem musikalischen oder der Melodie, durchdringen sollte, von lezterm losgerissen und vereinzelt, als Vorwaltendes und Hauptsache behandelt worden. In seinem Gefolge ist aber nicht nur der Saus und Braus, sondern auch eine läppische Malerei, ein Geschlepp und Gezögere, und wieder ein Beschleunigen und Eilen Mode geworden, hiemit aber der gediegene Strom der Melodie mit barschen Dissonanzen, unzeitigen Fermaten unterbrochen und gestauet worden bis zur Unausstehlichkeit. Leider hat man dies dem polternden Stottern nicht unähnliche Wesen für

Genialität gehalten. Indem nun die obengenannten Zwillingsgenien unter uns noch nicht tief und liebend genug ergründet und durchdrungen, ja durch manche krause Abenteuerlichkeit, durch eine ins Ungeheuere, Waghalsige und Unnatürliche gesteigerte Virtuosität, wenn nicht beseitigt, doch zurückgedrängt worden sind, so befinden wir uns eben wieder auf einem Puncte, dem ähnlich, wo Piccinisten und Gluckisten sich befehdeten, kurz in einer Krisis, deren glücklichen Ausgang wir von der ursprünglich gesunden Natur der Teutschen erwarten.

Doch es galt hier nur im Allgemeinen das Verhältnis der italischen und teutschen Musik anzugeben, da die erstere Gegenstand des vorliegenden Werks selbst ist. Dies nun anlangend, so hat der Vf., welcher selbst Italien bereisete, besonders die ihm in dem französischen Schriftenthum zu Gebote stehenden Hülfsmittel benüzt *) und die hieher ge-

*) So auch neuerdings *Mad. Bawr Histoire de*

hörigen Materialien zusammengetragen. Die Musik zeigt sich hier in ihren Grundzügen, als heilige und ernste, einem Bereiche vor allen theuer und gepflegt, andern neben der weltlichen, besonders Bühnenmusik, mitgegeben, doch so, dass diese auch wieder sich in ernste und komische schied, jene in gedrängtere kleine, mehr lyrische, als wahrhaft dramatische Erzeugnisse, die Oratorien, sich zusammenzog, diese in der Kammermusik in ein vielfältiges, buntes Leben auseinanderging. Menschenstimme und Gesang war die Grundlage. Sie begleitete, mit ihr verband sich zu Einem, die Instrumentalmusik. Diese bewegte sich allmälich freier und selbständiger, riss sich los, und einzelen Instrumenten wurde von der bewältigenden Menschenkraft der je nach Eigenthümlichkeit des Künstlers geforderte Ausdruck seines Innern abgewonnen. Glut und

---

la musique. Par. 1823. vrgl. Literar. Conversationsblatt 1824. N. 25.

Innigkeit brannte in allen Erzeugnissen, wie auch in dem Boden des Volks und Landes die unterirdisch vulcanische Natur vorzuwalten scheint. Und wie diese unterirdische Glut eine bunte und üppige Pflanzenwelt hervortreibt, so trieb auch die italische Musik schöne und üppige Blüthen. Aber das Volk berauschte sich, sinnlich wie es ist, in dem Blüthenduft und Farbenschmelz, und vergass der besonnenen Pflege; der Duft verflog, die Farben erbliehen, die Pflanze wucherte noch einige Zeit in Laub und Afterranken, indess die bildende Kraft sich wieder in der Wurzel sammelte und in einem neuen Frühling und unter sorgsamerer, besonnenerer Pflege, unter einem andern Himmel, neuem Aufgang entgegenstrebt. Wir verweisen über dies hier nur Angedeutete an das Werk selbst und an Speths Kunst in Italien, München 1819—1823. 3 Bde.), wo im 3. Bd. S. 313—451 eine kurze, aber geist- und kenntnisreiche Geschichte der Tonkunst in Italien befindlich ist.

Der Verf. hat theils biographische Nachrichten, theils Kunde von musikalischen Erzeugnissen und Lehrschriften gegeben. In den erstern war nicht immer eine zuverlässige Genauigkeit der Angaben, auch hinsichtlich der Zeitrechnung, zu loben. Der Uebersetzer hat diese soviel möglich aus englischen und teutschen Werken berichtigt. Ferner bewunderte der Verf. mit dem *Dictionnaire mus.* mehr, als billig und soviel, dass die Darstellung nicht selten zu einer glänzenden Glanzfläche wurde, auf welcher die einzelnen Gestalten kaum zu erblicken waren. Hier wurde kurz, ohne, oder auch mit Rückweis, möglichst nachgeholfen. Manche Tiraden und durch Gemeinplätze gesuchte Uebergänge wurden als unnütz gestrichen und so das Werk mehr zusammengehalten und zu besserer Uebersicht gekürzt. Manches nur zu zaghaft ausgesprochene Urtheil über Verderbnis und Verfall der Musik, wie sie doch laut in der Geschichte sich kund geben, wurde

als solches bezeichnet und freier, obwol kurz, ausgesprochen.

Und so möge denn diese teutsche Bearbeitung sich des Beifalls der Musikfreunde erfreuen, und Kennern als Entwurf nicht misfallen!

Der Uebersetzer.

Einleitung.

Unstreitig behauptet Italien in der Tonkunst den Vorrang. Welch anderes Land hat so viel berühmte Tonsetzer aufzuweisen? Dort erst lernte ich die ganze Zaubermacht dieser Kunst kennen, und so beschloss ich, mit Erzählung ihrer Geschichte, mit einem Gemälde ihrer Fortschritte und Wechselgeschicke ihr meine Huldigung darzubringen.

Wol kann sich die Tonkunst vieler trefflicher Geschichtschreiber rühmen *), in deren Reihe zu treten ich mir nicht anmasse. Indess verhält es sich in der Geschichte anders, als in der Dichtkunst: in der erstern lässt sich auch nach den ersten Plätzen noch mancher beehrgeizen, und so möchte, wenn ich auch nur einen Versuch hiemit zu liefern mich beschiede, die Nachsicht der Leser mir wol nicht fehlen.

Soll ich nun aber etwa mit einer Lobrede der Tonkunst beginnen? Manches Neue liesse sich freilich wol sagen. Aber wozu? Alles, was Leben und Seele hat in der Natur, huldigt ihr ja, wie einer tröstenden wohlthätigen Gottheit. Wer ihren Reiz, ihre Macht empfinden will, höre nur an einem schönen, reinen Lenz-

*) Martini, Burney, Busby, Hawkins, Laborde, Forkel, Gerber. u. a.

morgen, oder an einem köstlichen Sommerabend eine Nachtigall singen; wer ihre Wirkung kennen lernen will, sehe nur, wie sie noch Leidenden, Gefangenen, Verbannten Thränen der Freude entlockt, wie sie in der Fremde den Zug der Sehnsucht nach Verwandten und Heimath weckt *). Hat sie nicht oft auch zu schönen und guten Thaten begeistert? nicht grausame Unterdrücker und Tyrannen erweicht?

Der Ursprung der Tonkunst verliert sich in der Zeiten Nacht, und man kann wol sagen, diese erstgeborne der Künste stehe gleich an der Wiege der Menschheit. Dafür spricht die gleiche Liebe des Wilden zu ihr, wie des Gebildeten, **) des Einsichtigen, wie des Unwissenden, des Armen, wie des Reichen. Als Menschenvereine sich bildeten, führte sie den Vorsitz; Orpheus und Amphions Leier lockte und band Menschen, nach der Fabel. Die schmelzenden Töne des Erstern, die selbst den Gott der Unterwelt erweichten, flössten ihnen Liebe ein, und auf Amphions Leiertöne erstanden die ersten Städtemauern. Wie auch Verhältnisse, Ansichten, Sitten und Sprachen die Menschen trennen mögen, von reinen Harmonien fühlen alle sich angezogen, gerührt

*) Man denke nur an den Schweitzer- oder Kuhreigen.

**) Die von den habsüchtigen und ehrgeizigen Spaniern besiegten und niedergemetzelten Amerikaner liebten sie leidenschaftlich; die Völker der Inseln im stillen Ocean und den Australländern singen fast unaufhörlich auf ihren Kähnen und Nachen.

und begeistert, ihren sanften Gesetzen gehorchen alle.

Die erste Anleitung *) dazu wäre wol der Vogelgesang. Bald, in einem Augenblick der Freude, oder in sanfter Schwermuth, versuchte der Mensch diesen lieblichen Vorbildern es nachzuthun, und der Gesang entstand. Aber ihn mussten auch andere, nicht minder süsse Töne unterstützen und verstärken, die Stimme musste sich glänzender entwickeln, und der im Laube des Haines, im Schilfe des Flusses säuselnde West, die in der Luft summenden Insecten verriethen dem Menschen das Geheimniss der Instrumentalmusik. In allen diesen verschiedenen Klängen lag der Keim dessen, was man Harmonie nannte, die, auf gewisse Regeln gebracht, in der Folge sich zur hohen Kunst ausbildete.

Die gefühlvollsten Völker — denn wie Individuen, so ist auch ein Volk reizbarer, als das andere — verehrten die Tonkunst wie eine Göttin; in Aegypten war sie eine Gabe des Himmels, den Hebräern diente sie zur Gottesverehrung, den Griechen galt sie als Gesetzgeberin, begleitete ihre Spiele, Feierbräuche und Feste, Geburt, Vermählung, Begräbnisse; ihr dankten sie ihre Helden, Weisen und guten Bürger.

---

*) Vielmehr Andeutung des sich in Bewegung und Gefühl erschliessenden stummen Innern, Unendlichen. Schon das starre Metall tönt. Die Ansicht im Texte ist die seit Lucretius N. R. 5. gangbar gewordene.

Uebers.

Die Römer, in den Künsten nur Nachahmer ihrer Nachbaren, entlehnten unter den Königen die Tonkunst von den Etruskern, und in Zeiten des Freistaats von den Griechen, als sie die zwölf Tafeln von ihnen holten. Von dieser Zeit an hob sie die Pracht ihres Gottesdienstes und befeuerte den Muth ihrer Krieger. Unter der Kaiserherrschaft aber verderbt, wie das Volk selbst, ward sie, als Mitschuldige der blutigen Ausschreitungen Caligulas und der wilden Thorheiten Neros, als dieser muttermörderische Kaiser starb, geächtet.

Ietzt läuterte sich die Tonkunst, gleich einer schönen Seele, und ein edlerer Ruhm war ihr vorbehalten; verbannt, flüchtete sie sich in die geheimen Freistätten der aufblühenden Kirche, führte den Vorsitz bei ihren ersten Vereinen, ihren Feierbräuchen, ihrer Gottesverehrung und, mit ihnen von Ort zu Ort fliehend, pries sie in der Stille der Nächte die Macht des Einen vergeltenden Gottes. Rein, wie dieses Gottes Wesen, einfach wie die Natur, sein Werk, sang sie seine Wohlthaten, um die Tugenden, welche diese erhabene Religion vorschrieb, einzuflössen. Sie erfüllte die Eiferer für diesen neuen Gottesdienst mit heiligem Muthe, dass sie ihren Verfolgern trotzten und unerschrocken den Blutzeugentod erduldeten. So theilte in den ersten Jahrhunderten der Kirche die Tonkunst das Loos der Geächteten und blieb immer ihre Trösterin, bis der heilige Ambrosius sie aus

ihrer Verbannung zurückberief, den Künsten wieder und ihr einen festen Stand und Halt gab.

Noch hatte ihr dieser heilige Erzbischof ihren alterthümlichen Rhythmus gelassen; diesen aber entzog ihr zwei Jahrhunderte darauf der heilige Gregorius. Er nämlich benutzte seine päpstliche Macht auch dazu, der neuen Kirche einen neuen Gesang zu geben, führte statt der griechischen, bisher zur musikalischen Bezeichnung gebrauchten Buchstaben die lateinischen ein, setzte das gesammte Ritual aus altheiligen Stücken und führte den so einfachen, als ausdrucksvollen Gesang ein, der noch jetzt seinen Namen führt; er stiftete Schulen, wo junge Waisen in dieser Singart unterrichtet wurden, um sie so auf die Nachwelt zu verpflanzen, und ihm verdanken die christlichen Kirchen ihre ersten Sänger und Musiker.

Doch statt neu zu erblühen, statt den Thron wieder zu besteigen, von welchem Rom sie gestürzt hatte, musste die Musik abermals neue Umwälzungen und schmerzliche Prüfungen erfahren. Auf den einfachen Kirchengesang zurückgeführt, musste sie, um nur nicht ganz vernichtet zu werden, ein unnatürliches Bündniss mit den Volksgesängen der Barbaren schliessen, die, vom Norden ausgespien, alle Künste im mittägigen und abendländischen Europa vernichteten.

Die Vandalen unterdrückten sie in Spanien, wo sie den mozarabischen Gesang, nach dem

griechischen den süssesten, vernichteten; die Franken in Gallien, wo die lateinischen Gesänge verschwanden; die Gothen in Italien, wo es diesen Gesängen eben so ergangen wäre, wenn nicht ein König dieses Volks, bis auf die Hinrichtung des Boëthius, ihr ihre Altäre erhalten hätte.

Fürsten fühlen oft eben so sehr, oder auch noch stärker als andere Menschen, das Bedürfniss der Musik; selbst auf ihre Höhe folgt ihnen im Schoos ihrer Grösse und ihres Hofes die Langweile. Chlodwig, König der Franken, bat Theodorich um einen italischen Sänger, der seine Kunst den Völkern, die er beherrschte, lehren sollte. Und diess Lehramt hat seitdem Italien immer bekleidet.

Im achten Iahrhundert führte Karls des Grossen Vater in Frankreich die Orgel ein, und die Instrumentalmusik lebte wieder auf, um sich aufs neue mit dem Gesange, ihrem treuen Gefährten, zu verbinden. Aber noch fehlte es dieser Kunst an einer Lehrgrundlage; die griechische Lehrweise wurde vernachlässigt, oder war unbekannt; es bedurfte eines schöpferischen Geistes, der ihre Gesetze wieder feststellte, wie später Newton die der Physik. Da erschien Guido von Arezzo.

Ehe wir hier von der glücklichen Entdeckung dieses mit Recht berühmten Mönches sprechen, denken wir uns erst, wie damals die Tonkunst überall wirkte, wo die Barbaren verwü-

stend eingedrungen waren und ihre Herrschaft gegründet hatten, genau so nämlich wie beim Entstehen der ersten Kirche. Wilden Kriegern, die nur Blut und Verwüstung schnaubten, entsanken beim Anhören der einfach frommen Kirchengesänge die Schwerter, und still standen die rollenden Wagen der Verheerung. Die keuschen und reinen Töne gottgeweihter Jungfrauen in den Klöstern, den damals noch unverletzbaren Freistätten der Schönheit und des Unglücks, sänftigten die Sitten dieser wilden Streiter. Feierliche, von jungen Geistlichen in Tempeln angestimmte Lobgesänge rührten die Barbaren mehrmal und führten sie durch die Religion der Natur wieder zu.

Später, als nun die Heldenzeit des Mittelalters anbrach, als das Ritterthum blühte, dieser Eros, der mit seiner Fackel die Natur wiederbelebte und das Chaos entwirrte, da lächelte die Tonkunst den aufblühenden Künsten, der Tapferkeit, dem Ruhme, und, ohne die Kirchen, ihre altgewohnten Schutzörter, zu verlassen, besuchte sie die Schlösser stolzer Lehnsherren, deren noch rauhe Sitten sie milderte, stieg in die niederen Wohnungen der Hörigen hinab und grüsste mit ihren freudigen Tönen die junge Dirne, die mit Hirten unter dem Strohdach spielte. Nach funfzehn traurigen und unglücklichen Jahrhunderten ertönten endlich die süssesten Gesänge unter dem Himmelstrich, der Theokrit und Virgil entstehen sah, in dem zauberi-

schen, von den Nachkommen der Phokäer bewohnten Lande.

So wie diese Kunst wieder nach Europa kam, feierten Troubadours mit gefühl- und seelenvollen Tönen, Minstrels auf erneuten griechischen, oder von Mauren mitgebrachten Instrumenten das Ritterthum, diese edle Stütze der Schönheit, diesen schönsten Sieg der zarten Sitte; sie sind Sänger der Schlachten, der Turniere, der Ringelrennen. Die treuherzige Sirvente, die rührende Romanze, die leichtschwebende Ballade, der Dichtkunst jüngste Tochter, drücken wechselsweis sanfte Schwermuth, reine Zärtlichkeit und die liebenswürdigste Heiterkeit aus.

Die erste und zweite dieser Dichtarten erinnern an die Elegie und das Idyll der Alten; die dritte ist die Mutter des muntern Volksliedes, das nun bald volkthümliches Schauspiel eines Volkes ward, dessen unerschöpfliche Heiterkeit es so schön ausspricht. Von jenem Augenblicke an schreitet langsam, aber sicher, aus dem Dunkel dieser noch unwissenden Iahrhunderte die Harmonie herauf.

Mit diesen Liebesliedern vereinen sich fromme, heilige Gesänge. Während Troubadours ihre Zärtlichkeit, und Minstrels ihre Lust- und Gastmähler preisen, singen Chorreigen aus Ierusalem zurückkehrender Pilger die Einnahme und den Entsatz der heiligen Plätze. Noch mehr: neue, aber gottinnige und strenge Thespiden, stellten sie auf ihren Wanderungen die

heiligen Geheimnisse, das Leiden und den Tod unsers Erlösers dar. Die, gleich der Tonkunst, auch neue, nur damals noch gestaltlosere Bühnenkunst vereinte sich mit diesen ersten Versuchen des Bühnengesanges, um seine Entwickelung zu beschleunigen; und Franzosen, Teutsche, ja Italiener wunderten sich über diese frommen und ungeschlachten Darstellungen, über diese immer noch rührenden Gesänge, wenn gleich die Worte alles Wohllauts ermangelten *).

Die Sprachen und Gesänge der Barbaren mischten sich und verschmolzen mit den Sprachen der Völker des mittägigen Europa, wurden allmählig sanfter, und so entstand das für den Gesang weit mehr geeignete Provençale. Durch Reisen und Eroberungen ging die Musik in die noch sanftere Sprache der Italiener und Sicilier über, die in mehrern Zeitpuncten der Kreuzzüge oft besucht wurden. Dichtkunst und Tonkunst sind so mit einander vereint, dass auch ihre Fortschritte gleich seyn müssen; und so hörte man die Gesänge der Troubadours lange in Palästina, wie in Europa. Doch um ganz ihres Sieges sich zu erfreuen, bedurfte die Tonkunst ruhiger Friedenszeiten.

Noch war Italien Beute der unseligen Parteien der Guelfen und Ghibellinen, Teutschland

*) Demnach wäre wol die Oper das erste im Mittelalter erneuete Bühnenspiel.

beehrgeizte noch die Eroberung dieser schönen Halbinsel, Frankreich krümmte sich unter der Geissel innerer und auswärtiger Kriege, Spanien strebte mit wüster Gier, seine Macht in der neuen, wie in der alten Welt zu begründen, England glaubte seinen Handel erweitern und seine Nebenbuhler, die Holländer, auf den Meeren stürzen zu müssen, als plötzlich die Tonkunst in einem wohlhabenden, lange den Künsten entfremdeten Lande aufgenommen und geehrt ward *).

Flandern hatte im funfzehnten Jahrhunderte eine, wie sich aus allen ergiebt, blühende Schule; sein Boden war einer der fruchtbarsten in Europa; ein für Binnen- und Seehandel durch seine Lage, wie durch den Geist seiner für Künste, Gewerbe und Ackerbau gleich gestimmten Bewohner höchst günstiges Land, hatte es damals die wohlhabendsten Städte. Künste sind Kinder des Genius, aber auch des Reichthums und der Freiheit. Alle diese Vorzüge benützte die Tonkunst in Flandern; stand schon durch Meisterwerke der Malerei eine Schule in der Blüthe, die es, hinsichtlich der Farbe, der italischen bieten konnte, so entstand

*) Dubos und Andere versichern, die figurirte Harmonie sei in den Niederlanden erfunden; doch lässt sich dafür kein Beleg finden. Burney hat an Ort und Stelle genaue, aber vergebliche Forschungen darüber angestellt, und Brossard sagt, er habe nie Abhandlungen über Musik in holländischer, flämischer, dänischer, schwedischer, polnischer und ungarischer Sprache auffinden können.

nun dort auch eine Schule der Tonkunst, die selbst allen Schulen der Art, welche nachher diese Halbinsel unsterblich gemacht haben, voranging.

In der That ist die Musik durch Niederländer und Picarden in diesen schönen Theil Europas gebracht worden. J. Tinctor, von welchem später die Rede seyn wird, ward an den Hof Alphonsens von Arragonien, Königs beider Sicilien, berufen und stiftete in Neapel, dem alten Vaterlande der Melodie, seine neue Schule nach neuer Lehrart. Bald stimmten, mit Hülfe mehrer lehrhafter Schriftsteller, wie er, Rom, Florenz, Bologna, Mailand und Venedig in die aus dem Aufenthalte der Sirenen herüberklingenden Laute ein und pflogen der wiederauflebenden Harmonie. Einige dieser Städte übten und vervollkommneten den Kirchengesang; andere erfanden die ernste und komische Oper; alle glänzten mehr oder weniger in einer oder der ändern Gattung des Gesanges.

Apollons Scepter und Armidens Zauberstab berührten zugleich Italiens Boden, und Wunder entquollen ihm: zu Petrarcas und Ariostos, Tassos und Chiabreras Gedichten Michel Angelos, Lionardo da Vincis, Raphaels und Correggios Gemälden, Donatellos und Madernis sprechenden Marmorn Scarlattis, Leos, Feo's und Baranellis Gesänge! Was ehemahls Griechenland, ward jetzt diese Halbinsel für ganz Europa; alle Künste schienen

sie um die Wette mit Ruhm und Meisterwerken zu bereichern.

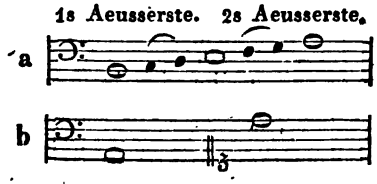
Das vorliegende Werk wird Ursprung, Wachsthum und glücklichen Fortgang der Musik in jenen Gegenden im Allgemeinen entwickeln, umständlicher jedoch die Geschichte der glänzenden neapler Schule und ihrer Tonkünstler und Meister verfolgen, die sich durch ihre bewundernswürdigen Compositionen unsterblich gemacht haben.

Kap. 1.

Musik der Griechen.

„Kenntniss des Verhältnissmässigen in Körpern und Bewegungen“ — diese Bestimmung des Aristides Quintilianus aus Adria in Mysien passt am besten auf die Musik der Griechen, wiewol er selbst sie anderswo auf das Studium der Stimme und der sie begleitenden Gebärden beschränkt.

Wie dem auch sei, das grosse musikalische System der Griechen bestand aus fünf Tetrachorden, oder Tonreihen von vier Saiten, und einer προσλαμβανομενος genannten Saite. Die Tetrachorde waren kleine Systeme, jedes aus vier Saiten. Die beiden äussersten waren feststehend (*stabiles*); mit ihrer Hülfe spielte man die Diatessaron, oder die Quarte. Die beiden mittlern waren beweglich (mutabiles), weil man sie, verschieden wie sie von den ersten waren, in der Vereinigung der Tetrachorden verändern konnte; die letzte Saite des einen machte den Anfang der folgenden



Indem man aber von dem Bewirkten zu den Ursachen aufstieg, wollte man die Urheber der Verhältnisse der Intervallen, oder Klangräume, welche der Grund aller Musik sind, entdecken, und so behaupteten Einige, man verdanke sie Tubalkain *), Andere Diokles dem Athenäer **); am wahrscheinlichsten aber ist, dass Pythagoras zuerst die Tonkunst bestimmten Berechnungsgesetzen unterwarf ***).

Als dieser Weltweise nach seiner Rückkehr von Reisen in der grossgriechenländischen Stadt Krotona seine Schule gegründet hatte und eines Tages an einer Schmiede vorüberging, wo fünf oder sechs Schmiede auf dem Ambos ein

*) Dem Hephaistos der Genesis, Sohn Lamechs und Sellas. Er erfand die Instrumentalmusik aus dem Klang der Metalle, durch Nachdenken über das System der Tonverhältnisse unter einander. Nach Morio soll diess aber Jubal gethan haben, und die Gesangmusik von Mahalaleel erfunden worden seyn, diese nur zuerst; denn überall singt der Mensch eher, als er seinen Gesang mit einem Instrument begleitet. Nach Morios Zeitrechnung gehört Mahalaleel in das vierte, Jubal in das siebente Jahrhundert der Welt. Verf. — (Diess sind nur Mythen, oder Versuche des Menschengeistes, den dunkeln Hintergrund und Ursprung auch dieser Welt, der Tonwelt, zu erklären. Diess beweisen tiefere Sprachforschungen. Uebers.)

**) Unstreitig der Erfinder der radlinigen Curve, womit er das Problem von den zwei mittleren Verhältnissgrössen zu lösen versuchte.

***) Aus Samos. Von ihm ist in den *Mémoires sur Naples* mehrmal, wie Bd. 4. S. 9 f. Bd. 5. S. 130 ff., die Rede gewesen.

Eisen mit ihren Hämmern schlugen, bemerkte er in dem Fall der Hämmer nach einander dieselbe Erscheinung, die schon Tubalkains Aufmerksamkeit erregt hatte. Diese Klangreihfolge schien ihm harmonisch und dem Ohr angenehm, obwol einer der Hämmer nicht mit den übrigen übereinstimmen wollte. Er ging in die Schmiede, liess den fünften wegthun und die vier übrigen wägen; so fand er, dass der schwerste zwölf Pfund wog, einer neun, einer acht und einer sechs. Er bemerkte bald, wenn er den ersten und vierten, d. h. den zwölf- und den sechspfündigen, verband, dass sie das doppelte Verhältniss der Octave bildeten; der zweite mit dem dritten, also der sechs- und achtpfündige, verhielten sich wie der neun- und zwölfpfündige und gaben eine Quinte; der neun- und zwölfpfündige gaben, wie der sechs- und achtpfündige, eine Quarte, und der acht- und neunpfündige gaben den Ton in Gleichgeltung von anderthalber Octave.

Nicht zufrieden mit dieser ersten Beobachtung, nahm Pythagoras vier ganz kleine Saiten an Länge, Stärke und Dehnbarkeit; diese befestigte er an einem Pfahle und henkte unten vier Gewichte von der Schwere, oder dem Gewicht der Hämmer daran. Als er sie nun anschlug, fand er, dass sie dieselben Consonanzen, *)

*) Die Alten nannten diese vollkommene Vermischung zweier der Höhe und Tiefe nach verschiedener Klänge Symphonie und Emmeles, das Gegentheil Diaphonie und Ekmeles. Uebers.

wie die Hämmer, gaben *). Aber er ging noch weiter.

Er spannte eine Saite auf ein Bret, welches wie das von Einigen Chordotonos, oder Kanon, von Andern Monochord genannte Instrument geformt war. Diese Saite theilte er in zwölf Theile. Er schlug sie an und liess sie in ihrer Gesammtheit tönen, dann bloss in der Hälfte, und fand, wie bei den frühern Versuchen, die Consonanz der Diapason, d. h. die Octave, duplicirt, woraus also das Verhältniss der Töne 6. 12 = 1. 2 sich ergab.

Er schlug die ganze Saite nochmals an, dann nur in $\frac{3}{4}$ und erkannte die Diatessaron oder Quarte im Vierdrittelverhältniss, also = 3. 4.

Zum dritten Male schlug er sie im Drittel an und erkannte die Diapente, oder Quinte im Verhältniss 8. 12 = 1. 3.

Endlich bemerkte er, dass der Ton die Differenz zwischen der Diatessaron und Diapente war, deren Klänge sich verhalten, wie 8 zu 9.

Nachdem so die Reihe der Intervalle des diatonischen und chromatischen Klanggeschlechtes bestimmt und berechnet war, wie die einfachen und ursprünglichen Consonanzen, bestimmte er auch die zusammengesetzten.

---

*) Diese ganze Erzählung ist nach Forkels Geschichte der Musik I, 320 ein Kunstmährchen, weil gerade nur Saiten von ungleicher Länge die genannten Intervalle geben können. Uebers.

Er führte sie eben auch auf strenge Berechnung zurück und behauptete, dass in den harmonischen Verhältnissen der Sinn vor der Vernunft wirke, dass letztere den Urgrund ihres Handelns vom Sinne entnehme, was ihr zwar als Reizmittel dienen könne, dass sie aber, einmal angeregt, von selbst und gesondert vom Sinne handele, woraus denn folgte, dass, wenn die Lehre der Vernunft nicht mit dem Sinne übereinstimmte, der Fehler nicht in der Vernunft, sondern in dem sich täuschenden Sinne läge; denn die Vernunft müsse vermöge ihrer Wesenheit stets das Wahre finden, aber der Sinn sei dem Irrthum unterworfen *).

---

*) Wir wollen nichts von dieser auf die materiellste Physik angewendeten Metaphysik sagen; denn die Klänge sind nichts, als eine Erschütterung und mehr oder weniger harmonische Modification der Luft; aber wir fühlen, dass der Uebergang vom Ohre zur Seele, wenn man eine gute Musik hört, eben so schnell ist, wie das Gefühl einer guten Handlung, die man üben sieht, von den Augen zum Herzen, welches sie durchzückt und rührt. Meibomius, wenn er von der Entdeckung der ersten musikalischen Intervalle spricht, schreibt sie dem unsterblichen Galileo Galilei zu. S. seine Anmerkungen zu Gaudentius S. 37.

Angelino Bontempi in seiner Geschichte der Musik *Teorica* P. 1. p. 54, sagt, er habe, um sich von der pythagoräischen Entdeckung zu überzeugen, den Versuch mit den Hämmern selbst gemacht, aber das von dem Philosophen angegebene Resultat falsch befunden. O.

Näheres über die hier etwas flüchtig behandelte griechische Musik ist übrigens, ausser Forkel, in Fr. v. Drieberg Aufschlüssen über die Musik der Griechen. Lpz. 1819. 4. — Dessen die praktische

Erst nach jenen neuen Erfindungen fielen Orpheus Loblieder und Gesänge, deren System nur aus vier Saiten bestand; aber ihr Fall schadete den guten Sitten der Griechen mehr noch, als ihrer Religion *).

Aristoxenos von Tarent, der lange nach Pythagoras auftrat, war mit seinem musikalischen Systeme nicht einverstanden; er nahm die Metaphysik der Töne seines Vorgängers, des weisesten, aber auch tiefsinnigst schweren Gesetzgebers der Harmonie, nicht an. Seine ganze Theorie beruhte auf Beobachtung und Gehör, und mittels ihrer bestimmte er das Verhältniss der Töne untereinander und das genaue Maas der Tonverhalte; mehrere darunter führte er auf gleiche Verhältnisse zurück, die übrigen bestimmte er anders, und den Fort-

---

Musik der Griechen. Berl. 4. — Dessen die mathemat. Intervalllehre der Griechen. Berl. 1820 — Dessen die musikalischen Wissenschaften der Gr. 1820. 4. zu finden. Uebers.

*) Die Entwickelung des ersten und zweiten kleinen Systems vor dem grossen griechischen s. in Kalkbrenners *Hist. de la mus. Par.* 1802. einem im Umfange, nicht im Wesen kleinen Werkchen, worin der die Griechen betreffende Theil mit Meisterhand bearbeitet ist. Tief von seinem Gegenstande durchdrungen, brach er sich Bahn, wie Burette und Meibom, trotz aller Mühe, nicht vermochten, und ergriff mit einem nur ihm eigenen Scharfsinn die so vielen und so verwickelten Verhältnisse der alten Musik, die für die Neuern immer ein Labyrinth waren, worin die gelehrtesten Männer mit allen Muthmassungen den Ariadnefaden nicht finden konnten. Er scheint durch dies Dunkel nur mit der Fackel der Vernunft bewaffnet zu schreiten.

schritt aller ordnete er. Schnurstracks dem pythagoräischen System zuwider, nahm er den Sinn (das Gehör) als Urgrund und Lenker der Vernunft an, so dass, nach ihm, die leztere ohne jenen aller Vervollständigung unfähig ware. Dies schien den Griechen so annehmlich, wenn nicht gar so wahr, dass, als sie nun unter den Lagiden die Schulen in Alexandria herstellten, die eifrigsten Anhänger des Pythagoras selbst, von des kühnen Neuerers Grundsätzen überzeugt, seine Erfahrungen mit den Berechnungen Pythagoras auszugleichen suchten; und, hatte man anfangs das System des Weisen von Samos unwandelbar und vollendet genannt, so wog nun das seines Gegners, für gleich tief und mit dem Stempel des Schöpfergeistes bezeichnet anerkannt, diese Ehre auf und erhielt den Namen des gleichen Systems.

Ietzt trat Didymus auf. Ihm schienen beide Philosophen, trotz aller Urgeistigkeit und Wahrheitsliebe, doch dem Irrthum, der sich so oft mit der Wahrheit berührt, unterlegen und auf zwei äusserste Enden getrieben worden zu seyn, weil sie nicht bedacht hätten, dass, wenn Sinn und Vernunft nicht in vollem Einklang unter einander wären, auch unmöglich Einklang in den Bestrebungen der Menschen Statt finden könnte. Somit bestimmte er das herkömmliche System anders. An der Richtigkeit dieser Bestimmungen zweifelte man nicht. Er fand in der Tonleiter der Griechen einen merklichen Zwiespalt, der die Wahrheit seines

Urtheils rechtfertigte; das System ward nun von Ptolemäus berichtigt und das neuverbesserte genannt.

Nach mancherlei spätern Aenderungen in der griechischen Tonkunst, fanden andere Philosophen die sogenannten harmonischen Verbindungen durch Mischung, jedoch nicht Verwirrung der drei Hauptklanggeschlechter der Musik, des diatonischen, (in ganzen und halben Tönen), des chromatischen, (in halben Tönen und kleinen Terzen), und des enharmonischen (in Vierteltönen und grossen Terzen fortschreitenden). Durch Einigung, oder Trennung dieser verschiedenen Klanggeschlechter oder Tonreihen auf den Tetrachorden brachten sie jene bald so tiefen und seelenvollen, bald so leichten und anmuthigen, bald so entzückenden und erhabenen Wirkungen hervor, die in der Erzählung wunderbarer, als wahr erscheinen. Beweise davon sind uns nicht geworden; wir kennen auch nicht Ein Denkmal, das uns von diesen staunenswerthen Wirkungen der alten Musik überzeugte. Wenn mithin von dieser Kunst bei den Griechen die Rede ist, und man nach so vielen verflossenen Jahrhunderten noch ihre Vollendung rühmt, gleichwol aber keinen praktischen Versuch, kein wirkliches Werk hat, worin dies System anschaulich und sinnlich wahrnehmbar würde, so folgt daraus wol, dass Jeder es vielmehr nach seinen Ansichten, als nach Thatsachen

und nach Erfahrung, die man eben nicht haben kann, auslegt.

So viel ist indess wol gewiss, dass Einfalt, diess Vorbild aller Kunst, und die schönste Begeisterung, Einfalt, wodurch sich gerade die Griechen in den Augen der Nachwelt ausgezeichnet haben, ihrer Harmonie zum Grunde lag, deren Seele war und den Reiz und die Schönheit ihrer Gesänge ausmachte. Von ihrer Macht waren sie so sehr überzeugt, dass sie in dieser Kunst, wenn je in einer, weder ihr System, noch ihre Musikgattungen, die einmal durch Gewohnheit und Gesetze geheiligt waren, ändern liessen. Die Saitenzahl ihrer Instrumente durfte nicht vermehrt werden. Terpander aus Lesbos, der mit seiner Cither eine Empörung stillte, durfte zuerst, bekanntlich, seine Leier um eine Saite vermehren und erneute damit die Wunder Orpheus; dennoch schützten ihn weder seine überlegene Kunstfertigkeit, noch seine Berühmtheit, noch die dem Vaterlande des Lykurgos geleisteten Dienste, und er unterwarf sich dem Urtel der Ephoren. Timotheos, der Milesier, der bis elf Saiten auf seine Leier zog und gleichen Ruhm genoss, wurde noch strenger als Terpander gestraft, weil er ihn überboten hatte. Ironie züchtigt oft mehr, als die strengsten Gesetze. Wol hörten ihm seine Mitbürger zu, er erschien im Odeum; kaum hatte er aber seine Laute gerührt, so fragten sie ihn auf welcher Seite man ihm die hinzugesetzten Saiten von dem Instrumente herunter schnei-

den sollte, womit er ehedem sein Vaterland erfreut. Was aber vorzüglich beweiset, wieviel die Griechen auf die Einfalt legten, ist, dass sie von den drei Tonreihen die diatonische am meisten liebten, weil sie die natürlichste war. Der enharmonischen entsagten sie für immer, weil sie etwas Gesuchtes und Schwierigkeiten hatte, die, an Künstelei gränzend, die Schande des Talents und eigentliche Geissel des Genius sind; was diejenigen wohl überlegen sollten, die in Künsten das sind, was Schulmeister in Wissenschaften. Die letzte Tonreihe, die chromatische, Ausdruck einer Seele und Leib entnervenden Weichlichkeit, ward von den Lacedämoniern für schimpflich erklärt *), und Timotheos, der schon um eines ihrer Meinung nach nicht geringern Verbrechens willen gestraft worden war, wurde endlich gar aus Sparta verbannt, weil er eine Tonreihe gebraucht hatte, die in der That den Ernstesten und Strengsten unter den Griechen ein Abscheu seyn musste.

Natürlich hemmte dies die Vervollkommnung; und die alte Musik steht der neuern unstreitig, hinsichtlich des Mechanismus der Gattungen und besonders der Mehrstimmigkeit, sehr nach. Es ist wol ausgemacht, dass die letztere

*) *S. Macrob, Somn. Scip. 2, 4. Coel. Rhodig. Lectt. antiq. g. p. 442. D. — Bontempi Sistema della nus. P. 1. della Teorica, cor. 20. p. 71. p. 2. cor. 17. p. 101.*

den Alten ganz unbekannt war; was man längst ausgemittelt haben würde, hätte es nicht mühseliger Untersuchung und Vergleichung mehrer dunkler Stellen alter Schriftsteller bedurft, oder hätte man eine Abhandlung, eine Composition gehabt, die mehr, als der Hymnus an die Nemesis bewiesen hätte. Aber als das Christenthum über die alte Gottesverehrung siegte, wurden alle darauf bezügliche Urkunden, Denkmäler, Instrumente, Systeme eben so streng gemustert und geächtet, wie die der Bau-, Bildner- und Malerkunst und alles, was an Vielgötterei erinnerte — mit Einem Worte, sie wurden vernichtet. Die Christen wollten nur einen ernsten einfachen Gesang, ohne Verzierung und Begleitung.

Eben so wenig ist die Frage ganz aufgelöset: ob die Alten das, was wir Contrapunct nennen, kannten? Zwar gegen Medoni, Perault, Bontempi, Levo, Bougeant, Ducerceau, Rinaldi Provedi, Rousseau behaupten Gaffurio, Zarlino, Isaak Voss, die Griechen seien Erfinder des Contrapunctes, Artusi, wie Stillingfleet *) aus Plato, (*Legg.* 7.) sie hätten die mehrstimmige Musik gekannt; Sacchi, Requeño, Araud, Mattei geben der alten Musik den Vorzug. Die Vertheidiger der neuen Musik sagen, sie sei ein vollständiges wissenschaftli-

*) *Principles and powers of harmony.*

Uebers.

ches System und recht eigentlich wieder Kunst geworden; wir haben mehr und vollkommnere Instrumente, als die Alten; unsere Melodie sei reiner und freier, mehrstimmig; wir haben Noten und Tactbezeichnung, welche den Alten unbekannt gewesen.

Dagegen wird behauptet, die griechische Musik habe gewirkt, was die neuere niemals im Stande gewesen, habe mehrmal den Zweck gehabt, sittliche und leibliche Krankheiten zu heilen, könne desshalb wie eine Art Heilkunst und Sittenlehre betrachtet werden.

Doch, um wieder auf unsern Gegenstand zurückzukommen, so fragt sich, ob die italische Musik — denn das war sie durch Pythagoras, Aristoxenos, Didymos — ihren edlen und alten Ursprung auch würdig behauptet habe. Dies soll im Verlauf dieses Werks beantwortet werden. Dreier berühmter Philosophen Werk, trat sie unter dem schönsten Himmelsstriche, in dem fruchtbarsten Lande, bei dem feinsinnigsten und hellsten Volke der Erde auf, und die wohllautigste, ausdruckvollste Sprache stand ihr zu Gebote. Sehen wir, ob sie in weit spätern Zeiten, nach dem traurigsten und längsten Schicksalswechsel, das heilige Feuer der Harmonie wiederfindet, wahrt und nährt; durch welches Wunder sie, die sechzehn Jahrhundert begrabene, wieder auflebte. Noch lacht ihr derselbe Himmel, dieselbe Erde, und glücklicherweise tönt dort eine gleich süsse und reiche Sprache; noch wehet derselbe Geist in

den Bewohnern dieses Bodens, wo wir sie wiederaufblühen sehen werden; sie sind munter, lebhaft und geistreich, wie die Griechen, ihre Ahnen, vielleicht nur an Kräftigkeit von ihnen verschieden, wodurch auch unstreitig ihre Musik eine Verschiedenheit erhalten wird. Das chromatische Klanggeschlecht nahmen sie vielleicht nur zu eifrig auf, und nichts übertrifft an Süssigkeit ihre Melodie. Aber die Sitten des Mittelalters und seine Gesetze sind anders, als die des Alterthums. Der Genius in den Künsten ist derselbe, nur seine Erzeugnisse sind verschieden; statt in der Malerei den Schmerz Agamemnons, der seine Tochter Iphigenie opfert, wird er den Schmerz eines ruhmvoll für seinen Gott sterbenden Blutzeugen darstellen, in Marmor wird er statt des Iupiters, wie Phidias ihn bildete, den Gesetzgeber der Hebräer aufstellen; statt Siegesfeier der Sitten, der Gesetze und der Freiheit zu seyn, wird die Musik die ganze Macht und Erhabenheit der Religion, die Charaktere, Neigungen und Leidenschaften der menschlichen Natur malen. Dies weite, in der heiligen wie in der dramatischen Musik würdig bearbeitete Feld wird die neuere Harmonie wol eben so bedeutend zeigen, als die alte.

Kap. 2.

Musik der alten Italiener, besonders der Hetrusker und Römer.

Die Ureinwohner Italiens, unter einem schönen Himmel, auf fruchtbarem Boden, mit einer wohllautigen Sprache, betrieben die Musik früher, als andere minder günstig gestellte Völker. Aber unmöglich ist die Zeit genau zu bestimmen. Das Alter dieser Völker verliert sich in die Nacht der Zeiten, und selbst weiter herauf fehlen alle geschichtliche Denkmäler. Karthagos furchtbares Geschick beweiset, dass die Römer alles vernichteten, was ihre besiegten Feinde überleben konnte.

Was sich noch sagen lässt, ist dies, dass der ganze Theil Italiens, der Grossgriechenland hiess, das musikalische System der Griechen kannte, weil, wie wir sahen, Pythagoras lange in Krotona lebte und sich in Metapontos niederliess, und dass Aristoxenos aus Tarent es vervollkommnete. Aber die drei sammitischen Völkerschaften, welche das Uferland des adriatischen Meers grossentheils bewohnten und sich bis in das von den Hetruskern eingenommene des tyrrhenischen Meeres ausbreiteten, sprachen eine andere Sprache und hatten vielleicht, obwol sie Grossgriechenland benachbart waren, eine eigentliche volkthümliche Musik. Diese kriegerischen Völker mussten überhaupt Instrumente und Gesänge haben, ihre Kampflust in

Schlachten zu reizen und zu nähren. Von der Harmonie bei den Hetruskern zeugt ein Vers in Virgils Aeneide 8. Auch die fescennischen Verse in oscischer Sprache, einer Mutter der lateinischen, gesungen und mit Instrumenten begleitet, beweisen, wie die griechischen, das Daseyn der Musik vor Roms Gründung, oder doch vor seinen Siegen, bei den umwohnenden Völkern, die sich nach dem hetrurischen und Bundeskriege in seinen Schoos ergossen.

Wiewol also keine hetrurisch, oder oscisch geschriebene Nachricht darüber vorhanden, ist doch das Daseyn der Musik in Italien vor den Zeiten der Römer unbezweifelbar. Erwägt man Menge und Glanz der hetrurischen Städte, ihrer Bewohner Ueppigkeit, die Geschicklichkeit ihrer Künstler, besonders in der Bildnerkunst und der Fertigung der sogenannten hetrurischen Gefässe, die an Schönheit den berühmten myrrhinischen gleichen; wirft man einen Blick auf Capua, die Hauptstadt, weil die erste der zwölf hetrurischen Pflanzstädte, auf Pozzuoli, dessen noch vorhandenes ungeheueres Amphitheater Vorbild des berühmten flavischen Kolyseum war, auf Neapel und Cumä, die Aeltermutter aller dieser Städte; wie könnte man glauben, dass in solch einem Lande, nämlich in dem ganzen mittägigen Italien, nur die Tonkunst nicht die höchste Stufe der Vollkommenheit erstiegen hätte?

Reichten diese Beweise noch nicht hin, so möchten wir uns auf die Fabel berufen, aus welcher Gelehrte und Philosophen doch nicht selten ihre Beweise hernehmen. Denn da Baco sie die Weisheit der alten Welt nannte, so kann sie allerdings, erforderliches Falls, die Geschichte ergänzen, wenn man sie nur gehörig zu fragen und auszulegen versteht. Und so würden wir mithin fragen, was denn jene so gefährlichen, als liebenswürdigen, zu Wasser wie zu Lande herrschenden Fisch- oder Meer-Frauen, die Sirenen, bedeuten, die das Schrecken der Weisen und die Sehnsucht der Unbesonnenen, d. h. aller derer waren, deren zu reizbare Herzen der vereinten Macht des Gesanges und der Schönheit nicht widerstehen konnten? Schiffer und Reisende an der Küste des schönen Meerbusens von Neapel, das damals Parthenope, d. i. Jungfrauengesicht, hiess, alle geriethen in die äusserste Gefahr, wenn sie ihren Gesang hörten. Man weiss, wie es dem Lieblingshelden des Vaters des griechischen Epos erging, als er diese anziehenden Frauen hörte. Klug und verschmitzt verstopfte er sich die Ohren mit Wachs und liess sich an den Mastbaum binden; dennoch erlag er beinahe Gefahren, denen ähnlich bei Circe, einer andern Zauberin dieser berühmten Ufer. Was waren denn nun diese übernatürlichen Wesen, diese alterthümlichen Feen, die der Musik in Ausonien vorstanden, wie in Griechenland Erato der lyrischen Poesie, anders als doppelt gefährliche Frauen, weil sie durch

weibische Gesänge verweichlichten, und dieser Gesang ihre Schönheit erhöhte? Wol wird die Fabel von den Sirenen, ihrer allegorischen Hülle entkleidet, ein geschichtliches Denkmal des Glanzes, vielleicht des Missbrauchs der Tonkunst in Italien seit den frühesten Zeiten.

Rom erkannte, trotz seiner ersten Gesetze, schon in der Wiege die Macht der Musik an, weihte sie aber seinem Lieblingsgott, Mars. Der friedlichste seiner Könige, sein religiöser Gesetzgeber, Numa, befahl den Priestern dieses Gottes, zu singen, wenn sie die Ancilien, oder die vom Himmel gefallenen Wehrschilde der ewigen Stadt, herumtrugen. Später dichtete der neapler Andronikus, des Livius Salinator, dessen Familie er erhob, Freigelassener, um die gegen die Römer aufgebrachten Götter zu besänftigen, einen Hymnus, den ein Reigen schöner Jungfrauen feierlich absang *)

*) Bei öffentlichen, wie besondern Opfern war die Musik gebräuchlich; die Flöte begleitete beim Gottesdienst der Priester Stimme. Die Tempelflöten waren von Buchsbaum; die im Theater und bei öffentlichen Spielen von Silber. Zu Hekatomben schmetterte Trompete und Lituus.

Was das Daseyn der Musik in Rom von der Kindheit dieses Königvolks auf beweiset, ist die Anekdote, dass die Musiker, welche in Rom einen Verein bildeten, sich nach Tibur zogen, als man ihnen das täglich auf dem Capitol gereichte Essen entzog. Durch nichts konnte man sie zur Rückkehr bewegen, als dadurch, dass man ihnen nicht nur ihr tägliches Mahl wiedergab, sondern auch sie freigebig prächtig bewirthete. Man gab ihnen also vorläufig ein Mahl, wobei sie sich betranken, und, als sie eingeschlafen waren, schaffte man sie nach Rom. So liebte Euterpe stets den Bacchus.

Endlich wurden in Rom die Schauspiele wie in Griechenland eingeführt, und ihr Zweck war Religion. Unter dem Consulat des Sulpicius Peticus und des Licinius Stolo rieb eine Pest die Einwohner Roms auf; da beteten, opferten und hielten sie ausserordentlichen Gottesdienst, die Ungnade der Götter zu beugen. Sänger, oder Declamatoren (Kunstredner) hatten sie nicht; sie liessen sie also aus Hetrurien kommen, um Leichenfeste zu feiern. Ob diese Feste den Zorn der Götter besänftigten, und darum die Landplage aufhörte, ist unbekannt; so viel aber ist geschichtlich gewiss, dass die römische Jugend diese Schauspiele sehr liebte, weil die, welche darin auftraten, sich öffentlich auf einer Bühne zeigten und Stücke aufführten, welche für satyrisch galten, wegen der oft bittern Wahrheiten der Verse, die mit Flöten- und Lyratönen unterstützt wurden *)

Gegen das Jahr Roms 553 verfasste Licinius auch unter dem Consulat des P. Sulpicius einen andern Hymnus, um den Schutz der Marsstadt von den Göttern zu erflehen. Siebenundzwanzig Jungfrauen sangen den heiligen Gesang **).

---

*) *Liv.* 31, 11.

**) Natürlich gab das ackerbauende und kriegerische Volk der Kriegsmusik den Vorzug. Bei Siegeseinzügen sangen die Soldaten begeistert die Grossthaten ihrer Heerführer, auch wol ohne Scheu ihre eigenen; denn Ruhm ist etwas Gesamtes und gehört in einer Schlacht dem Anführer, wie dem Soldaten. War aber der Siegprangende nicht so grossmüthig, als geschickt, hatte er

Sieben Jahre nach diesem feierlichen und rührenden Brauche erhielt endlich, unter dem Consulat eines der Abkömmlinge des Paulus Aemilius, die Musik, die bis dahin in Rom nur eine Fremde gewesen war, der man, ihrer Talente wegen, gastfreundlich begegnete, das Bürgerrecht in der ewigen Stadt. Von nun an hatte sie die Ehre, Geburt, Ehe und Tod der Weltherren zu feiern; sie mischte ihre Freude in die Heiterkeit ihrer Feste und goss ihre reizende Schwermuth über ihre Leichenfeiern aus. Den letztern Brauch hatten die Römer von den Griechen entlehnt, die sich immer durch angenehme Empfindungen die düstern Gedanken, welche Todeserinnerung und Begräbnissanstalten wecken, verscheuchten *).

---

seine Ruhmgenossen nicht würdig zu belohnen verstanden, so mischten sie, hinter dem Siegswagen herziehend, zu ihren Volksgesängen Epigramme auf seine Sitten, wenn sie nicht untadelhaft waren, und besonders, auf seine Sparsamkeit. Bei dieser Art kriegerischer Saturnalien war alles erlaubt, und auch bösartige Scherze blieben ungestraft.

*) Die Gesangreigen der Griechen wurden in Rom erst unter dem Consulat des Claudius Nero und Marcus Livius bekannt; aber lange schon vor Auflösung der Republik hätte, trotz den ernsten Sitten der Römer, die Musik reissende Fortschritte gemacht, wenn die Fechterspiele nicht gewesen wären, die allerdings der Menschlichkeit dieses Volks wenig Ehre machen. Denn, ob sie nun aus einer natürlichen Neigung zur Grausamkeit, oder aus den bäuerischen und kriegerischen Sitten horvorgingen, beliebt waren sie bei ihm immer, ja vorzugsweise. Von den Kampfplätzen wich die Musik, und aufrichtig sagt ein grosser Schriftsteller: „Blut musste die Lang-

Endlich erschienen die für die Künste so schönen, für die Freiheit so unheilvollen Tage der Regierung des Augustus *).

In dieser Zeit liess Rom Horazens Gedicht, zu Ehren der Diana, von zwei Chören, Jungfrauen und Jünglingen aus dem Patricierstande, singen. Das schöne Gedicht dieses Erben der pindarischen Lyra ward noch durch eine Musik erhöht, deren Urheber unbekannt sind; aber dieser Umstand beweiset, dass diese Kunst ihre Herrschaft über das römische Volk erstreckte und, mit der Pracht und Ueppigkeit Schritt haltend, unter den Kaisern noch mehr Ehre geniessen sollte, als in den Zeiten des Freistaats.

---

weile der Römer vertreiben, und so ergetzten sie sich an diesen unmenschlichen Spielen."

Funfzig solcher Unglücklicher liess man anfangs mit einander kämpfen; sie hiessen Fechter und wurden wie schlechte Thiere gemästet, damit ihr Blut langsamer floss; eine kannibalisch verfeinerte Grausamkeit! Flaminius mehrte die Zahl dieser Opfer in den Spielen, die er den Römern gab; und die Söhne des Lepidus liessen, ihrem gestorbenen Vater zu Ehren, vier und vierzig auf den Tod kämpfen; denn zuweilen wollte man die Unglücklichen nur halb gemordet sehen, bis aufs erste Blut, nach dem Kunstausdruck. Eine ähnliche Feier veranstalteten zuerst die Brutusse, ganz ihrem wilden Stoicismus gemäss.

*) Diesem grossen Ereignis ging ein nicht minder wichtiges voran, des Julius Cäsar vom Volke vielbeklagte, von Antonius so beredsam erörterte Ermordung. Damals warfen mehre dem Dictator amtlich, wie seines Gei- ergebene Musiker ihre Instrumente, die sie bniss gebraucht, in die Flammen, welche die grossen Mannes verzehrten; denn nun soll- kzeuge der Melodie fürder keine andere Be- aben.

Von jener Zeit an wurde der Gesang von Instrumenten begleitet, ja wol auch früher, wenn man ein Zwölftafelgesetz bei Cicero erwägt: *Populärem laetitiam in cantu et fidibus et tibiis moderanto eamque diuum honore jungunto.* Mithin vervollkommnete sich die Musik in Rom gar bald, die Melodie ward bekannt, und die Wissenschaft der Accorde, welche die Melodie so sehr hebt, hatte, troz des römischen Ernstes, schnelle Fortschritte gemacht *).

Unter Tibers düsterer Herrschaft musste nothwendig auch die Musik jene Lähmung aller Künste unter einem Zwingherrn erfahren; gleichwol schien sie unter Caligula, dem würdigen Erben des Ungeheuers, welches ihm das Reich vermachte, aus ihrer langen Schlafsucht zu erwachen. Dieser nämlich hatte Neigung, beinahe Leidenschaft dafür, und liebte sie, wie Blut; ein Verein von Widersprüchen in einem Wesen, der noch nicht der unauflöslichste ist! Sueton erzählt, Caligula habe Musik bei allen seinen Lustbarkeiten gehabt.

Unter der schwelgerischen, albernen und dummen Regierung des Claudius schmachtete die Musik, wie unter Tiberius, der sie auch nur zu seinen geheimen Orgien nahm. Nur unter Nero gewann sie wieder auf Augenblicke den Glanz, den sie in Athen gehabt hatte.

Dieser Kaiser trieb die Musik kunstmässig. Kurz darauf, als er den Purpur genommen,

*) Vergl. Horaz Od. 5, 9. f. 4, 1. *Cic. de rep.* 2.

widmete er einen grossen Theil seiner Zeit nicht den Regierungsgeschäften, sondern der Ausübung seiner Lieblingskunst. Täglich schloss er sich mit Terpnum, dem berühmtesten Lyra- und Zitherspieler der damaligen Zeit, ein und lernte bis in die Nacht hinein singen *). Wiewol seine Stimme schwach und belegt war, machte er doch solche Fortschritte, dass er schon im dritten Jahre seiner Regierung nicht Anstand nahm, öffentlich auf der Bühne zu singen. In Neapel trat er auf und machte, ob durch Verdienst, oder Bestechung, soviel Aufsehen, dass aus allen Gegenden Tonkünstler ihn zu hören und zu bewundern herbeieilten. Bekanntlich behielt er fünftausend bei sich, die von nun an in seinen Diensten blieben, gab ihnen gleiche Tracht und lehrte sie (was unglaublich wäre, wenn Sueton es nicht bezeugte), wie er beklatscht seyn wollte. Eines Tages bat ihn das römische Volk, gleich verderbt, wie sein Herr, auf einer Strasse, über welche er eben ging, zu singen, und Nero, der ihm das Leben des Thrasea, wenn er darum gebeten worden wäre, abgeschlagen hätte, weigerte sich nicht, seine göttliche Stimme hören zu lassen. Beifallsgeklatsch war der Lohn einer so schmählichen, als unerhörten Herablassung. Nun sezte der Herr der Welt sich in die niedrige Reihe der Schauspieler und Possenreisser, nahm seinen Theil an der Belohnung, womit das Volk ihre Kunstfertigkeit bezahlte, und sah den

*) *Sueton. Ner.* 20.

Stand, den das römische Volk in den Tagen seiner Freiheit und seines Ruhmes als schimpflich gebrandmarkt hatte, für ehrenvoll an. Nicht zufrieden mit dem ihm als Sänger gezollten Beifall, buhlte er auch um die Ehre des Tonsetzers; er wollte die Einnahme von Troja bearbeiten und; wie man behauptet, liess er sogar Rom anstecken, um das Schmerzgeschrei der Opfer der Feuersbrunst desto wahrer darstellen zu können. Beim Anblick dieses schauerlichsten Auftritts, den nur ein Menschenauge beschauen kann und der für ihn nur ein glänzendes Musterbild war, soll er auf der Flöte spielend nach der Natur componirt haben.

Nach dem Tode dieses muttermörderischen Zwingherrn zählte das römische Volk, gleich auschweifend in seiner Rache, wie vorher in seinem niederträchtigen Gehorsam, auch die Musik unter Neros Mitverbrecher, und verbannte sie mit allen Musikern aus Rom. Eine sonderbare Gerechtigkeit, unglückliche Künstler schuldig zu finden, die, wenn sie nicht gehorcht, mit dem Leben gebüsst hätten! Eine Kunst als schädlich zu ächten, die, würdig gepflegt, gerade am sichersten die Sitten mildert und verfeinet!

Kurz die Tonkunst theilte das ehrenvolle Geschick der Geächteten und musste sich in den Schoos der aufblühenden Kirche retten, die ihr eine Freistatt gewährte, sie läuterte, auf ihre ursprüngliche und alte Bestimmung zurückführte, und ihr aufgab, die Werke eines gnä-

digen und vergeltenden Gottes zu besingen. Jezt begann eine neue Zeit für sie.

Kap. 3.

Heimliche Aufnahme der Musik unter den römischen Christen. Constantins Schutz. Ambrosius und Gregorius.

Aus der Menge von Nachrichten ergiebt sich, wie weit die Tonkunst gediehen war, als sie dem traurigen Scherbengericht erlag. Schon kannten die Römer nicht nur die Melodie, sondern auch die aus mehren begleitenden und begleiteten Stimmen entstehende Harmonie. Zwar brauchten sie dieselbe nur bei ihren Staats- und gottesdienstlichen Festen, bei Begräbnissen und Gelagen; sonst würde sie wahrscheinlich noch höher ausgebildet worden seyn.

Anfangs bezeichneten die Römer die Töne mit denselben Buchstaben, wie die Griechen; später aber glaubten sie dafür, vermuthlich um sie volksmässiger zu machen, die funfzehn ersten Buchstaben des lateinischen Alphabets brauchen zu müssen.

Die neugewonnenen Christen versammelten sich in der grössten Stille, um ja nicht die Gehülfen der Tyrannei zu wecken, und ihre Wuth zu reizen. Drei lange Jahrhunderte der Verfolgung hindurch war die Musik ihre Gefährtin und Trösterin; ihr verdankten sie die Lobgesänge, die sie Nachts, tief in unterirdischen Grüften verborgen, anstimmten. Aber tief von

ihrer Höhe gestürzt, ohne Glück und glanzlos, einfach, wie man es in Mangel und Dürftigkeit ist, selbst der Instrumente beraubt, die ihre Macht so gewaltig unterstützten, konnte sie nur Singchöre bilden; und was konnten selbst diese seyn, da sie von Leuten ausgeführt wurden, die nicht Tonkünstler vom Fach waren und fast, oder gar keine Kenntniss ihrer Regeln hatten? Nimmt man hiezu die aus den Drangsalen und Verfolgungen entspringende Unmöglichkeit, sich mit Wissenschaften und Künsten zu beschäftigen, ihre entschiedene Abneigung gegen die griechische Musik, als Dienerin der Vielgötterei, so erklärt sich hieraus der angehende Verfall, der mit der Erscheinung der Barbaren in Italien noch zunehmen musste, als nun Constantin den katholischen Gottesdienst schützte und die Musik wieder in das öffentliche Leben treten durfte.

Vor wie nach der Regierung dieses Fürsten hatte die Musik, meistens auf Prosa oder Verse angewandt, die eben so barbarisch waren, als die Sprachen der Völker, welche allerwärts den Mittag und Abend von Europa überschwemmten und den alten Bau der Künste umstürzten, fast gar keinen eigentlichen Rhythmus mehr; die Sylbenmessung dieser herben und harten Sprachen hatte ihn unaufhörlich gestört, die Musik hatte von ihren alten, reinen Formen und ursprünglichen Regeln nur noch einen gewissen Wechsel in Charakter und Wendungen, welche sie allenfalls für verschiedenartige Compositio-

nen anwendbar machten. Ihre Grundsätze waren freilich, wie Augustin bemerkt, dieselben; aber sie wurden in der Ausübung nicht befolgt*).

So war der damals allein noch übliche Kirchengesang verfallen und entgliedert, als der heilige Ambrosius, Bischof zu Mailand, zum Glück ihn verbesserte, oder vielmehr wieder herstellte.

Dieser Heilige ist der wahre Gründer der Kirchenmusik nach der diatonischen Tonreihe, wenn man einem verständigen Schriftsteller **) glauben soll; allein Zeitgenossen von uns, denen niemand tiefe Einsichten in diese Kunst bestreiten wird ***), behaupten, man wisse nicht genau, worin die ambrosische Einrichtung bestanden. Untersucht man den mailändischen Kirchengesang, sagen sie, so findet man keinen merklichen Unterschied von den andern katholischen Kirchen. Die Sache ist, dass der heil. Erzbischof von Mailand der Musik einen Rhythmus liess, den der heil. Zenobius, Bischof von Florenz, und der berühmte und un-

*) Der Gesang kam im Jahre 260 in den morgenländischen Kirchen auf. Bischof Nepos sezte Melodien zu den Psalmen Davids und führte sie in den Versammlungen der Gläubigen ein. Instrumentalmusik blieb als unheilige, heidnische Erfindung ausgeschlossen. Hieraus lässt sich wohl schliessen, dass Saz und Ausführung dieser Psalmen sehr unvollkommen gewesen seyn müssen. S. Kalkbrenners *hist. de la musique.* To. 2. p. 41. f.

**) *Bontempi stor. della musica II*, 172.

***) S. die Vf. des *diction. histor. des musiciens.*

glückliche Boethius*) verbesserten. Aber dem heil. Gregorius im sechsten Jahrhundert schien die Verbesserung der Kirchenmusik vorbehalten **). Da die Instrumentalmusik anfangs im christlichen Ritus streng verboten war, so vermied man alles, was griechischen und römischen Religionsbräuchen ähnelte. Der heil. Clemens von Alexandrien war unter allen Kirchenvätern am wenigsten gegen die Instrumentalmusik, und doch sagt er, man müsse die chromatische Musik meiden, denn sie schicke sich nur für Schwelger.

Das Erste, was jener Heilige that, war, dass er die funfzehn Buchstaben des Systems, welches Boethius verjüngt hatte, um die verschiedenen Modulationen der Musik zu bezeichnen, auf sieben zurückführte. Dann verbesserte er die sogenannten Cantilenen, verwarf mehre, führte neue ein ***), stiftete zwei Gesang-

*) *Gerbert de mus. sacr.* 1, 40.

**) Nach Apels Metrik II, 8. ff. bestand die Verbesserung des Kirchengesangs durch Ambrosius in der Reinigung von virtuosirender Ueppigkeit durch strenge metrisch quantitirende Bestimmung; durch Gregorius in Uebersetzung aus dem quantitirenden Rhythmus in den accentuirenden, welcher durch den Reim noch mehr die Herrschaft erhielt! Uebers.

***) Der heil. Gregorius unterdrückte im Jahre 594 die griechischen Benennungen der funfzehn Töne des damaligen Systems, wie *proslambanomenos*, *hypate*, *parypate*, *mese* u. s. w. und ersezte sie durch die sieben ersten Buchstaben des Alphabets. Die zweite Octave ward mit kleinen, und die dritte mit doppelten Buchstaben be-

schulen in Rom, denen er auch die nothwendigen Einkünfte anwies, damit Kinder in der Musik unterrichtet würden *), und von jener Zeit rührt die nachher päpstlich genannte Capelle und der klassische Name Capellmeister für den, der ihre Musik leitet **).

Von der Zeit an wurde der bisherige ambrosische- oder Kirchengesang der gregorische genannt. Er ging von Papst auf Papst, von Kirche auf Kirche über, und hiess besonders *cantus planus*, ebener, einfacher Gesang ***), zum Unterschied von dem künstlichen, bildlichen, verzierten. Der Unterschied ist, dass der erste aus halben Tactnoten in Gleichklange, der andere aus halben und Virteltactnoten in Consonanzen gesezt war ****). Im nächsten Jahrhundert führte Papst Vitellianus, der in seinen Mussestunden Musik trieb und ihr den alten Ruhm

---

zeichnet. Aus der Tafel der damals bräuchlichen Grundtöne, und der vier hinzugesesten, erweiset sich, dass er ganz nach Art der Griechen verfuhr, deren Werke er studirte, nämlich nach harmonischer und arithmetischer Theilung. S. Kalkbrenner II, 57 f.

*) *Joh. Diac.* 2, 6. — *Sigebert. Ser. eccles. in vita S. Greg.* — *Gerbert*, I, 293. — *Arteaga rivol. de't teatr.* I, 103.

**) *Ximenes orig. della mus.* p. 396.

***) *P. Martini* I, 3. 365. *Gerbert* I, 399.

****) So heisst er noch in der römischkatholischen Kirche, teutsch Choralgesang, franz. *plain chant*, ital. *canto fermo*. Vergl. Not. ** S. 39.

wieder zu verschaffen trachtete, den mehrstimmigen Gesang in der römischen Kirche ein. Die damals kaum in Italien bekannt gewordene Orgel sollte die Sänger begleiten *). Seine Anhänger wurden dieser Neuerungen wegen, welche die Rückkehr der Gesang- und Instrumentalmusik verhiess, Vitellianer genannt. Unter Papst Leo XII., noch in demselben Jahrhundert, wurde diese neue Singart mehr usgebildet.

Troz der Barbaren und der rauchenden Trümmer, welche sie noch umgaben, verkündigte doch alles den glücklichen Kampf der Musik gegen den Verheerungsgeist und somit, dass sie die übrigen Künste überleben werde. Die in Rom von Gregorius gegründete Schule gedieh; alle Kirchen des lateinischen Ritus nahmen seinen Gesang an **).

Im Jahre 754 bat sich das Haupt des mächtigen Karolingerstammes vom Papst Stephan

---

*) Man sieht, dieser Papst entfernte sich doch hinsichtlich der Instrumentalmusik von den Grundsätzen der ersten Kirche. Gregors Nachfolger ausser ihm erlaubten sich höchstens Poesien zu componiren, die gesungen wurden. Papst *Sergius I.* sezte ein *Agnus dei*, das im Jahr 688 währender Consecration gesungen ward. Kalkbrenner II, S. 63.

**) Der heil. Augustin und Bonifaz wurden von Gregor, ersterer nach England, letzter nach Teutschland gesendet, dort Schulen des Choralsanges zu gründen. Im Jahre 680 sendete auch Papst Agathon einen der ersten Capellsänger, Johannes Diaconus, nach England. *Gerbert de mus sacr. I*, 360. f. II, 48.

Sänger aus dieser Schule aus, um die Kirchenmusik in ganz Frankreich zu lehren *).

Dort aber fand die Musik, wie einfach und leicht in Satz und Ausführung sie war, doch Hindernisse. Nach Johannes Diaconus **) konnten die Uberbergischen die sanften Modulationen des gregorischen Gesanges nicht rein bewahren, und verfälschten sie immer mit harten Cantilenen, einer Frucht schlechtes Geschmacks und einer noch schlechtern Sprache ***).

Die Franzosen besorgten, die aus Italien gesendeten Musiklehrer möchten doch nicht besser seyn, als ihre eigenen und führten über diese Einrichtung bittere Klagen, die auch zum damaligen Kaiser Karl dem Grossen drangen, aber vergebens. Er forderte Unbefangenheit, verwies und schlug den Franzosen die Bitte, sie mit italischen Sängern zu verschonen, ab; bat Papst Hadrian, dem er bekanntlich viel Gunst bezeigte, um zwei berühmte Sänger, Benedict und Theodor, deren einer in Metz, der andere in Soissons Musikschulen anlegen mussten ****).

---

*) *Valfrid de rebus eccl. Martini* I, 394. n. 188.

**) *Vita S. Gregor* 11.

***) Merkwürdig, dass diese Nation, die nachher so wesentliche Fortschritte im Gesang machte, sich der Einführung der italischen Musik in ihrer Kirche widersetzte, wie sie zu Piccinis Zeiten sie auf ihrer Bühne nicht dulden wollte. Die Völkergeschichte ist oft Geschichte der Irrthümer.

****) *Joh. Diac. v. Greg.* 6. *ff.* *Monacus Angl. V. Greg. ad a.* 787.

Glücklicher, als die von Gregor, und Agathon *) gesandten Musiklehrer waren die von Hadrian abgeordneten, welche jährlich neue römische Sänger zu Pflegung der Kirchenmusik nach Frankreich zogen.

Im neunten Jahrhundert wurden Zeichen erfunden, welche über die Buchstaben gesezt wurden, um das Tragen der Stimme anzugeben. Diese Zeichen wurden Nöten genannt und waren ein neuer Schritt zu Belebung der Kunst. Balbulus und Notker, ein Benedictiner Abt zu St. Gallen erklärten sie lateinisch **).

Im folgenden Jahrhundert traten eine Menge Schriftsteller auf, die Musik zu fördern. Der tiefe Musikkenner und Kaiser Otho des II. grosser und verdienter Günstling, Abt Remi zu Mailand nüzte dieses Ansehen nur zu Verbreitung und Förderung dieser Kunst. Dunstan, Erzbischof von Canterbury, führt rühmlich in seinem Vaterlande Vitellians mehrstimmigen Gesang ein. Indess wie alles, was dem Kindesalter angehört, schwach ist, so ist auch alles, was man bis dahin über Musik schrieb, nur ein Gehäuf unförmlicher Regeln und lächerlicher Methoden. Der Gesang ist noch trocken, unharmonisch und unmelodisch; die Cantilenen sind nur Psalmodien, die Systeme ruhen auch nicht auf den einfach-

*) *Gerbert mus. s.* I, 260 *f.* II, 48.

**) *Mabillon Annal. bened. IV.* 689.

sten Grundsätzen. Die Barbaren scheinen, als sie Rom unter Alarich plünderten und eine Menge Kunstdenkmäler zerstörten, auch die zarte und reine Melodie unwiederbringlich erstickt zu haben. Wie eine Sinnpflanze, die plötzlich unter den berührenden Fingern sich einzieht, versagt sich diese Kunst allen Stimmen, die sie rufen, allen Herzen, die sie ersehnen. Umsonst wollen Bischöfe ihre Liturgie und ihren Gesang verbessern; Unwissenheit und, was noch schlimmer ist, schlechter Geschmack führt abgeschmackte Choräle statt des römischen Gesanges ein, der in seiner Einfalt Fülle und Wohlklang hatte. So ging es in Frankreich, England, Teutschland, ja in Italien, wo die gute römische Schule doch auch noch nicht tief genug Wurzeln geschlagen hatte *). Ueberall wurde

*) Mehre für die damalige Zeit geschikte Männer hatten schon durch Talent und Beispiel die Kunst zu fördern gesucht; aber Robert, Bischoff von Chartres, hatte die Gesangskunst in Frankreich, Dunstan in England zu vervollkommnen gestrebt. Letzterer gab sogar seinen Mitbürgern Regeln des Satzes für Gesang und Instrumente. Abt Rheginus im klever Consistorium schrieb mehre Werke über Musik, unter andern *de harmonica institutione.*

Unter der Regierung Ludwigs des Frommen ward der Bischof von Orleans, Theodulph, zu ewigem Gefängnis verdammt; er verfasste da das *Gloria, laus et honor tibi, Christe, redemptor* und sang es am Palmensonntage, eben als der Fürst im Zuge vorbeiging. Der unerwartete Gesang einer schönen Stimme, die reine, einfache Melodie und besonders der fromme Text rührten und erbauten den Fürsten. Er verzieh Theodulph und brach seine Ketten. So wirken die Künste.

das Bedürfnis sicherer, richtigerer Regeln fühlbar; ein neuer Tag musste anbrechen. Ein Mann musste erscheinen, der das Dunkel der damaligen Zeit zerstreute — Guido von Arezzo trat auf.

Kap. 4.

Italische Musik im Mittelalter nach Guido's von Arezzo System.

Guido, ein Benedictinermönch zu Pomposo in Toscana *), sezte an die Stelle der fünf Tetrachorden des griechischen musikalischen Systems drei Hexachorden **), welchen er den Namen ihrer natürlichen Eigenschaft des Erniedrigungs- und des Quadratzeichens gab, wobei er die gregorischen Buchstaben brauchte, um die Anfangsbuchstaben jeder Saite zu bezeichnen. An die Spitze dieses neuen Systems stellte er die Saite, die er Hypoproslambanomenos nannte, und mit dem griechischen Γ bezeichnete, wo-

*) Schrieb: *Micrologus de discipl. art. musicae. — De musicae explanatione, suique nominis ordine, regulae rhythmicae in antiphonarii sui prologum prolatae. — Aliae regulae de ignoto cantu identidem in antiph. sui prologum prolatae Epilogus de modorum formulis et qualitatibus cantuum. — Epistola de ignoto cantu. — Tractatus correctorius multorum errorum, qui sunt in cantico Gregoriano, in multis locis. — Quomodo de arithmetica procedit musica.*

**) Hexachord war das diatonische Aufsteigen von der Hauptnote bis zu ihrer Sexte.

Uebers.

her auch die Tonleiter seitdem gamma heisst; und da es in diesem System zweiundzwanzig Saiten gab, für jedes Hexachord mit dem Hypoproslambanomenos sieben, so wendete er die grossen, kleinen und Doppelbuchstaben an, erstere für die tiefe, die zweiten für die Mittel- die übrigen für die hohe Octave. Er wählte die sechs Sylben *ut, re, mi, fa, sol, la* aus des Diakonus Paulus Hymnus an den heil. Johannes den Täufer *), um die sechs diatonischen Saiten zu bezeichnen und beim Solfeggiren zur Leitung zu dienen; und von dieser Art den Gesang zu bezeichnen hiessen diese Saiten Noten. Nachher brauchte er die Buchstaben a b c d e f g dazu und ordnete sie so, dass die Saiten durch bestimmte Intervalle die fünf Töne und die beiden Halbtöne der diatonischen Leiter unserer Zeit bildeten; der erste Halbton lag zwischen der dritten und vierten, der zweite zwischen der siebenten und achten Stufe.

Ferner gab Guido die aus obigem Hymnus gewählten Sylben jeder Saite seines Systems; die erste hiess *ut*, die zweite *re*, die dritte *mi*, die vierte *fa*, die fünfte *sol*, die sechste *la*.

Nach diesem System aber waren nur sechs Sylben vorhanden, die Töne der Leiter zu bezeichnen, und um auf die Octave von c zu kommen, brauchte man acht. Man musste also bei der sechsten Stufe die Sylbe *mi* wiederholen, der

*) *Ut queant laxis Resonare fibris Mira gestorum Famuli tuorum, Solve polluti Labii reatum.*

sich in *fa* auf dem Tone *f* in der Eigenheit von *Bemol* veränderte; daraus folgte, dass im Uebergange von einem Hexachord zum andern man auf- und abwärts mehre Veränderungen machte, d. h. im Gesange erhielt dieselbe Saite bald den, bald jenen Namen je nach dem Hexachord, in welches man überging und wozu die Saite gehörte. So hiess z. B. die Saite *gesolreut* in dem natürlichen Hexachord *sol*, im Bemol *re*, im Bequadrat *ut*. So auch die übrigen. Diese Methode war so unbequem, als langweilig für die Lernenden, man musste nothwendig bei den frühesten Anfangsgründen noch ein Hülfsmittel dazu nehmen; man sezte also das *si* zu den sechs Sylben, um die siebente Stufe der Leiter anzuzeigen. So war jede Schwierigkeit gehoben und die Tonleiter vollständig *).

Aber dabei liess es Guido nicht bewenden. Mehre Schriftsteller schreiben ihm die Erfindung verschiedener Instrumente zu, wie des Klaviers und Spinetts; andere erzählen, er habe die Kirchencantilene verbessert und geändert, die man vor ihm Quarten und Quintenweis ausführte, indem er den Contrapunct in der Terz dazu gab. Andre lassen ihn den Contrapunct erfinden, oder die Kunst mehrstimmiges Sazes **).

*) *Mabillon Ann. Bened. To. 2, app. 7. p. 632 — Gerbert. II. 2. p. 61.*

**) Contrapunct ist beinah dasselbe was Composition, ausser dass man letzteres von Gesängen und einer Stimme sagen kann, Contrapunct aber nur von der Harmonie und einer Composition zweier, oder mehrer ver-

Wie alle durch oder auch wider die Umstände gross gewordene Männer, hatte auch er seine Verkleinerer und seine Verteidiger. Nach einigen war er ein grosser Mann, naeh andern führte er nur die griechische Tonleiter ein und sezte die Tabulatur Hypoproslambanomenos dazu, die wegen des schwachen Tons, den sie gab, bei diesem so aufgeklärten und reizbaren Volke nicht im Gebrauche war. Andere Verächter seines Ruhmes schreiben ihm bloss die

---

schiedener Stimmen. Das Wort Contrapuct kommt daher, dass vor Alters die Noten, oder Tonzeichen blosse Puncte waren, und wenn man für mehre Stimmen sezte, man diese Puncte über, oder gegen einander stellte. Heut zu Tage wird der Name Contrapunct besonders von den zu einer Hauptstimme, oder einem Hauptthema, gewöhnlich Choral, mitgegebenen Nebenstimmen gebraucht. Das Thema kann dem Tenor oder einer andern hohen Stimme gegeben seyn, dann ist der Contrapunct unter dem Thema; gewöhnlich ist es aber im Basse und so ist das Thema unter dem Contrapuncte. Ist der Contrapunct syllabisch, oder Note auf Note, so nennt man ihn einfach; figurirt, wenn verschiedene Figuren oder Geltungen der Noten vorhanden sind und man Fugennachahmungen dabei anbringt. Dies alles kann natürlich nur mittels des Tactes geschehen und der Choral wird dann wahrhafte Musik; eine Composition, so auf der Stelle gefertigt und ohne Vorbereitung auf ein gegebenes Thema ausgeführt oder vorgetragen heisst Singen vom Blatte, weil jeder aus dem Stegreife seine Stimme, oder seinen Gesang nach dem Chorbuche componirt. — Man hat lange gestritten, ob die Alten den Contrapunct gekannt; aus allem aber, was uns von ihrer Musik und ihren Schriften übrig ist, besonders aus der praktischen Regel des Aristoxenos B. 3. sieht man deutlich, dass sie auch nicht den mindesten Begriff davon hten. S. Rousseau *Dict. de mus. art. contrepoint.*

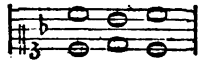
Erfindung der musikalischen Sylben *ut re mi fa ol la* zu. Paolo Serra endlich geht in seinen *introduzioni armoniche* noch weiter und zweifelt mit einem Pyrrhonismus, wie Hardouin, dass er wirklich Verfasser der Werke sei, die seinen wissenschaftlichen Ruf begründet haben.

Villoteau würde in seinen Untersuchungen über die Analogie der Musik alle Lästerer übertreffen, wenn er sich nicht offenbar selbst widerspräche. Er behauptet nämlich Bd. 2. S. 29. 142, Guidos statt des vollkommenen griechischen eingeführtes System sei so falsch, als willkürlich; aber Bd. 1. S. 355 gesteht er, dass dieser fleissige Benedictiner das alte griechische System vereinfachte und statt der verworrenen Mischung mehrerer Tetrachorde das einfachere und natürlichere Heptachordsystem einführte *).

Nach Guido erschien unter den Schriftstellern, welche die Musik aus ihren Trümmern hervor zu heben strebten, ein anderer, ihr nicht minder nützlicher Priester, Franco. Er unterwarf den Gesang den Regeln des Rhythmus oder Tactes, wie man aus der mailänder Handschrift *Franconis musica et cantus mensurabilis*, angeführt von Gerbert und einer andern vaticanischen: *Compendium Iohannis de Muris*, sieht.

*) Neuerdings ist Guidos Andenken von zweien seiner Landsleute, Nantis und Angeloni wieder rühmlich und überzeugend aufgefrischt worden. *S. Gazette de Paris ou Courier des spectacles et de l'Europe vom 22 Febr. 1808 und Vie de Guido Par. 1811.*

Dieser Priester unterscheidet vier Gattungen zusammenstimmender Melodien, die er seiner Rhythmopöie zum Grunde legt, den einfachen, den gedehnten (*prolatus*), den abgekürzten (*truncatus*) und den verbundenen (*copulatus*) Discant. Zu diesen vier Gattungen gehören die Consonanzen und Dissonanzen, die sich theilen, erstere in drei andere Gattungen, die vollkommenen, unvollkommenen und mitleren, und die Dissonanzen nur in zwei, die vollkommenen und unvollkommenen. Er spricht dann von dem Gebrauch beider, giebt Regeln dafür, und, trotz der unvollkommnen Beispiele sieht man doch einen merklichen Fortschritt zu besserer Fortschreitung und Verbreitung der Con- und Dissonanzen, besonders im Gebrauch der grossen oder kleinen Sexte zwischen zwei Octaven — zum erstenmale in der Kunstgeschichte! Dies ist sie



Trotz Guidos, Francos und anderer geistreicher Männer Bemühungen leidet die edle Einfalt der Musik doch aufs neue im zwölften Jahrhundert, das überhaupt dem guten Geschmack und den Künsten nicht aufhalf. Der schlechte, mit Grund gothisch genannte Geschmack riss überall ein; da er keine Denkmäler der Bildnerkunst, Malerei und Dichtkunst fand, welche seit der Griechen- und Römerzeit verschwunden waren, so brachte er Baukunst und Musik herunter, in welcher leztern er die Reinheit des gregorischen Gesanges durch Can-

tilenen in barbarischer Sprache verderbte. Indess scheint doch nur ein Stillstand, eine verlängerte Kindheit dadurch hervorgebracht worden zu seyn. Die Harmonie war über ein Jahrhundert schwach und matt, wie natürlich in so bewegten Zeiten, wo Irrthum auf Irrthum wucherte, und die Kreuzzüge alle Kräfte verschlangen. Aber im dreizehnten Jahrhundert standen eine Menge Schriftsteller auf, die ihr auf immer Rückkehr und Sieg sicherten. Wie man auch über das Mönchthum urtheilen möge, soviel ist gewiss, dass manche, wie der Benedictiner Orden, ein Drittel von Europa wieder urbar gemacht und eine Menge Chorherrn und anderer Priester Künste, Wissenschaften und Schriftenthum so weise, als kräftig gefördert haben. So schrieb auch damals Walter Bington in England sein Werk *de speculatione musicae*, welches ein Commentar über Francos Lehre war, und Robert Handl sein Landsmann *Regulae cum maximis magistri Franconis, cum additionibus aliorum musicorum compilatae*; Marchetti von Padua *lucidarium de arte musicali* und eine zweite Abhandlung, die er dem König von Neapel, Robert aus dem Hausse Anjou, widmete, der bekanntlich einer der eifrigsten Kunstbeschützer war. Endlich erschien Johann von Muris. Dieser Doctor der gelehrten, aber schulfüchsigen Sorbonne, den einige für einen Engländer, andere für einen Franzosen halten, hat zwar lange dafür gegolten, dass er eine Menge nüzlicher Erfindungen

für Rhythmus und Notengestalt gemacht; es ist aber wol ausgemacht, dass er die Notenbezeichnung nur wenig gefördert, dagegen aber der Harmonie die wichtigsten Dienste geleistet. Seine Lehren über die Intervallenfolge gelten noch. Er verbot klüglich, zwei vollkommene Consonanzen hinter einander durch ähnliche Bewegung zu brauchen; er braucht zum erstenmal den Ausdruck Contrapunct für Discant, und so verdankt man ihm eine Menge anderer Regeln für die Harmonie, immer eine nützlicher, als die andere. Die erst aufblühende Musikschule scheint damals, wie andere, von Streitsucht und Schulfüchserei angesteckt gewesen zu seyn; sie hatte eben auch ihre Aristoteliker, Thomasisten und Scotisten. Muris klagt über den stäten Wechsel der Kunst und im Jahr 1322 erliess der simonitische Papst Johann 22. eine Bulle gegen den ausgearteten und wüsten Gebrauch des Discant in den Kirchen. Philipp de Vitry und Prosdokimus de Beldomard, von welchem auch ein Werk *de contrapuncto* vom Jahre 1412 handschriftlich zu Padua aufbewahrt wird, sind Muris berühmteste Ausleger.

Das funfzehnte Jahrhundert brach an, und sendete sein stralendes Licht über Dante's, Petrarca's und Boccaccio's, über vieler Bildhauer und Maler Wiegen, aber auch über die Wiege der besten italischen Musikschule, der neapler. Schon verlässt man Francos rhythmische Füsse und bringt soviel Töne in den Tact, als die verschiedenen Reihen der Zeitunterabthei-

lung gestatten; man erfindet neue Zeichen für neue Geltungen. Johann Tinctor bildet und regelt sie und gründet in Neapel unter Ferdinand von Arragonien eine so erwünschte, als nöthige Schule.

Er, bei welchem wir einen Augenblick verweilen müssen, weil er, abgesehen von seinen nüzlichen Werken über Musik, als erster Gründer der neapler Schule anzusehen ist, ward zu Nivelle in Brabant geboren und lebte um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts. Anfangs Chorherr und Doctor in seinem Vaterlande ging er nach Italien und ward dort Capellan des Königs Ferdinand von Neapel. Sein erstes und das erste über Musik gedrückte Werk ist in Gestalt eines Wörterbuchs und führt den Titel *liber terminorum musicae.* Da alle im Mittelalter bräuchlichen Kunstausdrücke darin erklärt waren, so war das Werk wichtig und nützlich. Er sezte das *diffinitorium* hinzu, das 1474 zu Neapel mit vielen Abkürzungen, wie sie damals gewöhnlich waren, gedruckt ward. Auf diese beiden Werke folgten

1. *Expositio manus secundum magistrum Johannem Tinctorem in legibus licentiatum ac regis Siciliae capellanum.* Dies Werk giebt die guidonische Begriffsbestimmung von Musik, vom Gebrauch der Schlüssel, der Stellen, die sie einnehmen, der Stimmen, Eigenheiten, Verstufungen, Ableitungen und Verbindungen. Alle Capitel sind voll von Beispielen in Noten, wie in Linienfiguren, welche viel Licht über

diesen Gegenstand verbreiten. Als Beispiel ist auch ein dreistimmiges Kyrie für *supremum, tenor und contra* angehängt.

2. *Liber de natura et proprietate.* Hier handelt er in ein und funfzig Kapiteln von der Begriffsbestimmung der Töne, ihrer Bildung, dem was sie unter einander gemein haben, ihrer Mischung, Regelmässigkeit, Unregelmässigkeit, Vollkommenheit und Unvollkommenheit der Grundtöne.

3. *Tractatus de regulari valore notarum musicalium.*

4. *Tractatus alterationum*, nebst dem *Scriptum magistri.*

5. *Liber de arte contrapuncti*, dem König Ferdinand gewidmet.

6. *Proportionale musices.* Hier ist als Beispiel ein Bruchstück aus dem berühmten Liede *l'homme armé*, welches so geschrieben ist:

Lome, lome, lome, arme
Et Robinet tu m'as la mort
Donnée quard tu t'en vas.

7. *Diffinitorium terminorum musicae* *)

8. *Complexus effectuum musices*, in einundzwanzig Kapiteln, wovon unglücklicherweise dreizehn verloren gegangen.

Alle diese Schriften weckten den angeborenen und nur eingeschlummerten Geschmack der Neapler für die Musik.

---

*) S. Forkel Liter. der Musik S. 204—216. Uebers.

Auf Tinctor folgten viele eifrige Beförderer der Harmonie, wie Antonio Bove, Francesco della Castella, Antonio Villana, Guglielmo Guarriero, Fernando Scart, Filippo Bononia, besonders Franchino Gaffurio, Capellmeister der Hauptkirche in Mailand. Eines seiner Werke, sagen die Verfasser des *dictionnaire histor. des musiciens*, macht in der Kunstgeschichte Epoche. Von fünf Werken, die er hinterlassen, das einzige, aber doch wichtigste, scheint es uns für den Verlust der andern zu entschädigen. Es führt den Titel *pratica musica. Mail.* 1496 und besteht aus vier Büchern. Das erste handelt von der Harmonie, oder Tonangebung; das zweite von dem tactmässigen Gesang, das drittte vom Contrapunct und das vierte von den musikalischen Verhältnissen. In diesen vier Büchern sind alle Grundlehren der Musik enthalten.

Nicht weniger Ehre machte ihm das *theoricum opus musicalis disciplinae.* Er entzündete und begeisterte in Neapel durch seine gelehrten Erörterungen viele Gemüther. Unter diesen zeichnete sich besonders Giovanni Spadaro von Bologna aus, ursprünglich, wie sein Name aussagt, ein Schwertfeger, der in seinem *trattato di musica, Ven.* 1531. *fol.* die drei alten Musikgattungen, die diatonische, chromatische und enharmonische wieder zu erwecken suchte. Er brach darin eine Lanze mit Gaffurio, und der Kampf war, nach einigen latei-

nischan Versen zu urtheilen, ziemlich hitzig. Gaffurio antwortete ihm.

Kap. 5.

Fortsetzung.

Zu der Zeit, von welcher wir sprechen, war der gothische Geschmack in Europa eingerissen, und Italien, das sonst in vielen Stücken sich vor geschmackloser Rohheit schüzte, unterlag ihr doch hinsichtlich der Musik, selbst gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts. Die vielen darüber erschienenen Schriften vermochten nicht diesen Ungeschmack auszurotten. Der Kirchengesang war so verderbt, dass man ihn vielleicht ganz aufgegeben hätte, wenn der unsterbliche Palestrina, Johann Animuccias Nachfolger an der Capelle des H. Petrus zu Rom, unter Papst Marcellus, im Jahr 1550, die Fehler desselben nicht verbessert und die Misbräuche abgeschaft hätte. Er sezte und führte eine sechsstimmige Messe ohne begleitende Instrumente auf, die alterthümlich einfach, ohne alle überbergische gothische Cantilenen, den fast erloschenen guten Geschmack wieder zurückführte und seinen Mitbürgern hiemit ein nachahmungswerthes Muster ward. Diese Messe ist noch jezt unter dem Namen der Messe des Papst Marcellus berühmt.

Seit dem Ausgange des funfzehnten Jahrhunderts hatten sich die Lehrschriften über Musik gemehrt; in Frankreich, in den Niederlan-

den, in Teutschland und Italien waren Schulen entstanden. Häupter der ersten Schule waren Dufay und Busnoy, Regis Caron; der zweiten Jakob Obrecht, Lehrer des berühmten Erasmus, Johann Ockenheim und besonders der berümte Josquin de Pres auch *de Prato*, und *de Pratis*. In der dritten glänzten Heinrich Fink, Heinrich Isaak, und andere berühmte Meister. Alle diese spielten schon mit der Fuge und sezten so leicht als richtig. Glarean's *) Dodekachord beweiset, wie rasch die Tonkunst ihrer Vervollkommnung entgegenging.

In der That beginnt mit jener Zeit die Feststellung mehrer Theile der Kunst, die verschiedenen Gattungen von Compositionen machen die Grundlage ihres Systems. Die in drei Jahrhunderten festgestellten Lehrsätze werden Grundsätze und erzeugen Meisterwerke, die mit Recht von Kunstfreunden als Muster angesehen werden.

Noch war Ein wichtiger Schritt zu thun; und ein Meisterwerk der lombardischen Schule that ihn; denn in der Musik, wie in allen übrigen Künsten, glänzt Italien immer.

---

*) Heinrich Loritus, zu Glarus in der Schweiz 1488 geboren, — daher Glareanus, der Glarner — war einer der ersen Erwecker der Musik in Europa. Johann Cochläus war sein Musiklehrer, und der berühmte Erasmus unterrichtete ihn in den Wissenschaften. Sein Dodekachordon Basel 1547 fol. ist ein jezt seltenes Werk in einem Bande, woraus man den damaligen Zustand der Musik kennen lernen kann.

Dieser Meister ist Claudio Monteverde. Er schuf die Dominantenharmonie, und brauchte mittels dieser so kühnen, als glücklichen Neuerung die Septimen- ja die Nonendominante und als Consonanz die kleine Quinte u. s. w., führte die Doppeldissonanzen ein, worauf die dreifachen und die verminderten und veränderten Accorde folgten; der Contrapunct erfuhr damit glückliche Neuerungen. Die harmonischen Intervalle bekamen eine bisher noch nicht gewöhnliche Folge, und bisher noch unbräuchliche melodische Intervalle wurden glücklich angebracht.

L. Viadana*) folgte ihm und gab die erste Idee vom Instrumental- oder Generalbasse, verschieden vom Vocalbasse, gewöhnlich stätiger Bass genannt. Er geht bei ihm durch das ganze Stück, wird Grund der ganzen Composition und giebt die erforderlichen Accorde mit Ziffern an. Sonst erfand Viadana nichts in der Harmonie.

L. Aaron und L. Foligni, welche in der damaligen Zeit über Musik schrieben, entdeckten fast nichts weiter, als ihre Vorgänger

*) Geboren zu Lodi im Mailändischen, Erfinder der Kirchenconcerte und des stätigen Basses, worüber er ein Werk in drei Sprachen, lateinisch, italienisch und teutsch schrieb. Zu seinen zahlreichen Schriften gehören *Completorium romanum* 8 *vocibus decantandum*, und *Falsi bordoni*. Er blühte im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts.

im vorigen Jahrhundert; Zarlino*) aber, der seine Unterweisung in der Harmonie 1571 herausgab, sammelte und entwickelte die Vorschriften und Lehrsätze, die Gegenstand und Ergebnis der Forschungen seiner Vorgänger waren. Ihn leitete der Kunstgebrauch der flämischen Schule, deren Zögling er war; denn den unsterblichen Palestrina scheint er nicht gekannt zu haben. Artusi und Zacconi ahmen Zarlino nach, und D. P Cerone erweiterte in seinem *Melopeo y maestro* die Gränzen der musikalischen Theorie, als treuer Anhänger der römischen Schule und ihres Stifters Palestrina. Sabbatini (Galeazzo) schrieb nach denselben Grundsätzen über die Regeln des stätigen Basses; später brachten Berardi, Bononcini und Francesco Gasparini**) den mit Ausgange des sechzehnten Jahrhunderts eingeführten Kunstgebrauch auf Regeln zurück.

Alles verkündet und bereitet die schöne Zeit vor, wo die Harmonie in Italien sich ergoss. Nur in Frankreich noch trat ein ausser-

*) Joseph Zarlino, geb. zu Chioggia, bei Venedig, Capellmeister der Hauptkirche daselbst, Schüler von Villaret. Er entdeckte das genaue Verhältnis zwischen der grossen und kleinen Terz, componirte die 1630 in Paris von Sängern, die Cardinal Mazarin kommen liess, aufgeführte Oper Orpheus; † 1599.

**) Geb. zu Rom, erzogen in Neapel, wo er Vorsteher des Conservatorium *della Pietà* war. Er componirte und schrieb über seine Kunst. Seine *Armonica pratica* wird mit Recht, troz mancher Fehler, geschäzt.

ordentlicher Mann auf, der die Gesetze der Harmonie um und neue schuf, ja ein System aufstellte, das nur in seiner glühenden und erfindsamen Einbildungskraft entstehen konnte. Die Lehrkunst gewann durch ihn einen raschen Schwung; er behauptete, die bisherigen Regeln wären bloss irrige, grundlose und unverbundene Ueberlieferungen. Er will alles auf die möglich wenigsten Grundsätze zurückführen und die Gesetze der Harmonie von denen der Physik ableiten. Seine Ansichten verbreiten sich, gewinnen Ansehen, er wird Sectenhaupt, Gesetzgeber und sein Einfluss auf die Lehrkunst bleibt lange so unbestritten, als unermesslich; sie trägt den Stämpel des Genius.

Johann Philipp Rameau *) — von ihm sprechen wir — wie kühn auch in seinen Ideen, wandelte doch bereits betretene Bahnen. Peter Marsenne, so bekannt durch seine gelehrten Werke über Musik, war in der Kunde der Lehre der Alten sein Führer gewesen. Nach diesem gelehrten Alterthumskenner wollte er den Ursprung der gleichzeitigen Harmonie und der Resonanz tönender Körper zeigen; aus

*) Geb. zu Dijon, also Landsmann Bossuets, Crebillons und Pirons. Vor ihm galt nur Lulli; er jedoch schuf die volksthümliche Musik seines Landes. Aber eifersüchtiger, als aufrichtig, erkannte er die italienischen Compositionen nicht und verirrte sich nicht selten. In theoretischan Entdeckungen war er gross. Sein System über den Grundbass, wiewol es fehlerhaft und nicht neu und ganz eigenthümlich ist, hat ihn unsterblich gemacht. S. Dict. *hist. des musiciens.*

dieser Resonanz schloss er, der Gesang entstehe aus dem Bass, den er den zeugenden nannte. Doch ein anderer auf Beobachtung gestützt berichtigte sein System, ohne ihn von der Höhe, die er in der Geschichte der Musik erklommen, herabzuwerfen.

Dieser Mann ist Joseph Tartini, der im Jahr 1715 den Dreiklang entdeckte. Da er beobachtet hatte, dass zwei gleichzeitig consonirende Töne einen dritten gaben, der ihr Grundton war, so schloss er daraus, der Bass sei aus dem Gesange abzuleiten. Diese Entdeckung, wie Rameaus weit speculativere, ward von Kunstrichtern aller Art, aufrichtigen und unehrlichen, kenntnisreichen und unwissenden, kräftig bestritten, hat aber doch, was man auch sagen mag, viel Licht verbreitet. Bis dahin waren nur Ohr und Instinct Bestimmungsgründe des Basses; endlich aber fanden die Freunde der Harmonie die Basis der universellsten aller Künste in der Mathematik.

Kap. 6.

Von den Musikgattungen im Mittelalter, besonders der Theatermusik.

Wie unerschöpflich auch die über Italien besonders sich ergiessenden Barbarenströme schienen, sie verrannen doch, standen still und mischten sich mit den Besiegten. Mehr als alles wirkte hiebei die christliche Religion,

und Kirchenmusik ist eines der mächtigsten Hülfsmittel der Religion. Es werden Hauptkirchen gestiftet, Capitel begabt, die Geistlichkeit, nicht minder mächtig, aber reicher, als der Adel, hebt sich und mit ihr die Kunst, die ihr vorzüglich kräftig nuzt. Bald wird sie nicht mehr auf den gregorischen Gesang und die Orgel im *Te deum*, in Motetten, Vespern und Messen beschränkt; noch mehr will man den Herrn ehren durch musikalische Darstellung des Leidens Christi, der Anbetung der Jungfrau, der Engel, und der berühmtesten Blutzeugen. So entsteht wieder in der Kirche die dramatische Musik und die chromatische Gattung der Griechen *).

In den Gesetzen einer im dreizehnten Jahrhundert zu Trier gestifteten Gesellschaft, oder vielmehr Akademie, heisst es, die dortigen Stiftsherren sollen jährlich der Gesellschaft zwei des Gesanges wohl kundige Geistliche stellen, um den Engel und die Jungfrau am Feste der Verkündigung, welches diese Gesellschaft feierte, darzustellen. Die Mitglieder dieser Gesellschaft, welche die Geschlagenen hiessen, sollten

*) Ganz untergegangen scheint die chromatische Gattung trotz aller Verwüstungen der Barbaren, nicht zu seyn. Ambrosius spricht davon, als ob sie noch im vierten Jahrhundert vorhanden gewesen. Der Vf. einer mailändischen Chronik aus dem zwölften Jahrhundert sagt, es gäbe Schauspieler daselbst, welche die Abenteuer der Grossen und Fürsten besängen, und nachher tanzte man. Der lange Zwischenraum beweist freilich auch die Seltenheit. S. Muratori *ant.* Ital.

ihnen die Anzüge geben. Diese Thatsache bezeugt Tiraboschi in seinem Werke über die italienische Literatur; Avogaro hat die Gesetze bekannt gemacht.

Villani und Amirato erzählen, dass Cardinal Riario in Rom die Bekehrung des Heil. Paulus aufführen liess, wozu Franz Baverini die Musik gesezt hatte.

Nach Quadrio *) führt man dort von 1480 an profane Stücke auf, aber schon zweihundert Jahre spielte man heilige.

Von dieser Zeit an bewirbt sich in Italien Adel wie Geistlichkeit um die Ehre, die dramatische Musik einzuführen und zu begründen. Albertino Muffato von Padua sagt **), im Jahre 1300 habe man schon auf der Bühne die Grossthaten berühmter Heerführer in Volkssprache, aber in Versen musikalisch aufgeführt. Angelo Poliziano schrieb noch im Jahre 1475 seinen *Orfeo*. 1480 führt man in Rom eine ernste Oper auf, und neun Jahre später macht sich der edle Borgonzio Botta aus Tortona in Piemont durch das glänzendste Fest unsterblich, das er in seinem Palaste zu Mailand zur Vermählung des Herzogs Johann Galeazzo Visconti mit der Tochter Alphonsens, Herzogs von Kalabrien, Isabella von Arragonien, giebt. Ganz Europa staunte über die Pracht dieses Festes; das Merkwürdigste aber dabei war unstreitig

*) *Stor. d'ogni poes. To.* 3. *p.* 2.

**) *De gestis Ital. prol. l.* 10.

das musikalische Drama, welches damals aufgeführt ward, worin die Encyklopädisten den Ursprung der grossen Oper finden *)

Im Jahr 1555 sezte Alfonso Viola für den Hof von Ferrara ein Hirtendrama von Agostino Beccari, *Il sacrifizio*, in Musik; und 1574 liess Venedig zum Empfang Heinrichs des III. dies damals für das beste gehaltene Stück wiederholen. Hiebei ist jedoch zu bemerken, dass das lyrische Drama damals nur Kirchenmusik hatte, die man übel und böse dazu brauchte, oder auch Madrigal und Volksgesänge, wie manche andere Compositionen zwar in chromatischer Gattung, doch noch gar sehr unvollkommen.

Die eigentliche dramatische Musik entstand erst mit dem Recitativ, oder der gesprochenen Musik; sie allein musste der lyrischen Tragödie ihre wahre Sprache, ihren besondern und bestimmten Gang verleihen. Hierüber etwas Näheres!

Florenz zeichnete sich bekanntlich seit der Wiedergeburt der Künste durch Geschmack und Eifer dafür vor allen Städten Italiens aus. Trotz der Uneinigkeiten und innern Kriege konnten die Mediceer selbst diese Glut nur wenig erhöhen. Denn seit Dante, Petrarca und den übrigen grossen Männern, welche dies italische Athen seit dem dreizehnten Jahrhundert in seinem Schoose entstehen sah, hatte sie schon mächtig um sich gegriffen.

---

*) *S.* den Art. *Drames théatrales.*

Aber im sechzenhten Jahrhundert beschlossen Bardi, Strozzi und Corsi, drei kunstbegeisterte, leidenschaftlich für das Theater glühende Edelleute, mit den bisherigen dramatischen Versuchen noch nicht zufrieden, ein lyrisches Drama von dem besten Dichter verfassen und dem besten Tonkünstler setzen zu lassen.

Ottavio Rinuccini und Giacomo Peri wurden gewählt, nicht sowol, weil sie Florenzer, als weil sie Männer von unläugbarem und ihrer Zeit weit voreilendem Talent waren. Der erstere schrieb sofort Daphne, wozu der zweite eine Declamation in Noten sezte, die zwar nicht völlige musikalische Haltung und Maas, aber doch das hatte, was man Tonmässigkeit nennt. Das Stück ward 1597 im Palast Corsi aufgeführt und höchst günstig aufgenommen.

Das Glück ermuthigt immer die, welche es verdienen und so stand Rinuccini, der sich wol einen Theil dieses Triumphes zurechnen durfte, nicht an, zwei andere Opern zu schreiben: Ariadne und Eurydice, die nicht weniger Beifall erhielten.

Während nun Florenz die grosse Oper so glücklich einleitete, hielt sich auch Rom in seinem Aufschwunge; wie es aber seinem ernsten Charakter, den es der katholischen Gotttesverehrung aufprägen zu müssen glaubte, nichts vergab, liess es in Form eines Oratoriums eine von einem Mitbürger, Emilio del Cavaliere,

componirte Oper aufführen, die den sonderbaren Titel führte: *L'anima ed il corpo* *). Nach Peri in Florenz, und Emilio zu Rom componirte Caccini, ein junger Sänger daselbst, die Entführung des Cephalus. Von all' diesen Werken ward die Eurydice von Peri zuerst öffentlich auf dem Theater zu Florenz bei der Vermählung Heinrichs IV. mit Maria von Medicis aufgeführt. Rinuccini hoffte nach dieser Aufführung, die siegende Declamation der Griechen werde nun wieder aufleben. Dennoch war die Arie, ohne welche es keine Oper giebt und die allein sie vervollständigen konnte, zwar darin angedeutet — jeder der fünf Acte schloss mit einem Chor und anakreontischen Stanzen — wenigstens aber noch nicht in ihrer jezigen Gestalt vorhanden.

Cavalli Capellmeister an der Marcuskirche zu Venedig und Cicognini **) schrieben im Jahr 1649 die Oper Jason. Hier hört man zum

*) Dies Werk ist, wie das von Peri, 1608 gedruckt. Beide eignen sich die Ehre der Erfindung des Recitativs, als Erinnerung der singenden Declamation der Griechen zu. Nach Doni aber gehört diese Erfindung dem grossen Vater des grossen Galilei zu, der, über die Fehler der damaligen schon verkünstelten Musik entrüstet, sie durch glücklicke Beispiele zu der schönen Einfalt der Griechen zurückzuführen strebte. Er stellte seine Idee dar an der Episode des Grafen Ugalino in Dantes Hölle, an den Klaggesängen Jeremias, die er so sezte und selbst mit Begleitung einer Geige vortrug. Ueberall brachte er die glücklichste und überraschendste Wirkung hervor.

**) Im siebzehnten Jahrhundert.

erstenmal Arien, von den blossen Recitativen verschieden. Noch sind sie eintönig, eine Art von Menuetten in wechselndem Tacte. Aber 1663 schrieb Costi *) seine Dorce und in ihr Gesänge, worin Sänger ihre Fertigkeit zeigen konnten.

Wir treten nun der Epoche, der gleichzeitigen Gründung und Verherrlichung der dramatischen Musik in Neapel näher. Kaum erinnert man sich noch ihrer Kindheit; man sieht sie in Jugendfülle prangen. Doch kaum geboren, war die Opre auch schon in ihren wesentlichen Grundzügen ausgeartet; kaum kannte man Dichter und Componisten seit dem Ausgange des siebzehnten Jahrhunderts. Nur auf Augenlust schien diese Erfindung auszugehen, als Alexander Scarlutti das obligate Recitativ schuf.

Er fühlte die Nothwendigkeit, die Melodie auf Wortausdruck zurüchzuführen, was schon viele geistlose Componisten vernachlässigt hatten. Seine Versuche wurden mit dem glänzendsten Erfolg, gekrönt. Vinci, Sarro, Hasse, Porpora, Feo und Abos, seine unsterblichen Schüler, besonders aber Pergolese, unterstüzten ihn auf wundernswürdige Weise. Grosse Musiker brauchen grosse Dichter: Apostolo Zeno und Metastasio traten auf. Ihre zierlichen, reinlichen Opern, voll anziehender Situationen, hoben diese so schönen, als ge-

*) Landsmann von Guido und Mönch, wie er; Capellmeister Kaiser Ferdinand des III., früher Schüler des grossen Carissimi, der die Psalmodie reformirte.

lehrten, so ausdrucksvollen, als wahren Compositionen. So folgten drei Geschlechter glänzender Componisten auf einander, jedes ausgezeichnet durch neue Erfindungen in Gesang, oder Begleitung, alle auf Vervollkommnung der Schule und der Kunst hinführend. An die genannten staunenswerthen Männer schlossen sich die Jomelli, Terradiglia, Truetta, Piccini, Sacchini, Guglielmi, Anfossi, gleich gross an Geist und Fruchtbarkeit; und an diese wieder zwei Männer, die sie vielleicht übertreffen, weil keiner den Zauber der Melodie und Eigenthümlichkeit, die Anmuth in Ausführung und Erfindung weiter und zwar mit dieser stets dem wahren Genius eigenen Leichtigkeit getrieben hat, nämlich Cimarosa und Paisiello.

Durch diese in Neapel, durch Gasparini und Lotti in Rom, durch Marcello und Galuppi in Venedig erreichte die grosse Oper eine Höhe, wie in Frankreich durch Gluck, in England durch Händel, in Teutschland durch Hasse und Mozart.

Demnach kann man die dramatische Musik in sechs Epochen theilen: 1) die Erfindung des Recitativs unter Peri und Monteverde; 2) der Arien unter Cavallo und Cesti; 3) des obligaten Recitativs und der Gelehrsamkeit unter Scarlatti und Porti; 4) des Ausdrucks unter Porpora, Vinci, Pergolese; 5) der Kraft und Tiefe unter den grossen teutschen Meistern.

Die 6.) endlich ist die, wo Haydn und Cherubini die dramatischen Symphonien einführten.

Aber die dramatische Musik theilt sich in ernste und komische Oper. Hatte nun die erstere Fortschritte gemacht, so musste ihr auch wol die zweite folgen, besonders in Neapel, wo das Volk so heiter ist. Doch zuvörderst von ihrer Entstehung!

Die ersten komischen Opern, die in Italien aufgeführt wurden, waren *I pazzi amanti*; *La poesia rappresentativa*, *La tragedia di Frangipane*, *Il re Salomone*, *Pace e Vittoria*, *Pallade* und *l'Antiparnasso* von *Orazio Vecchi*, sämtlich in Venedig in den Jahren 1569, 1574, 1578, 1579, 1580, 1581, 1597.

Wie auf die grosse Oper wurde der Styl der Madrigale auch auf die komische übergetragen. Es wurden Selbstgespräche von mehren Stimmen gesungen, weil es noch an Instrumentalbegleitung fehlte. Diese Musik, die in mehren Hinsichten, am rechten Orte schön war, wurde doch, auf diese Weise angewendet, anstössig, weil nicht eben natürlich. Doch die neapler Schule vervollkommte die lyrische Oper bald und gab ihr würdigere Harmonie und Melodie.

Pergolese schrieb seine *Serva padrona*, die Frankreich, wie Italien, gleich bezauberte. Wer das Recitativ, wie in der grossen Oper, anfangs das einfache, dann das obligate, zuerst eingeführt, ist unbekannt; gewiss aber ist, dass Logrosino, ein grosser neapler Meister

und der erste in dieser Gattung, die Finali erfand, die jezt zu dem vorzüglichen Schmuck der *opere buffe* gehören. Endlich schuf der unsterbliche Piccini ein Meister- und Musterwerk, *La buona figliuola.*

An diese neue Schule schloss sich allmählich die französiche, die durch manchen Componisten unsterblich geworden, besonders durch den fruchtbaren Gretry, den man als Frankreichs Cimarosa ansehen kann; dann die teutsche, worin Mozart glänzt.

Die Geschichte der Instrumentalmusik kann aus Mangel an ächt urkundlichen Nachrichten nur kurz ausfallen. Umsonst sagt uns Arteaga, dass die Provençaldichter unter dem Namen Minstrels, Troubadours, Sänger und Giullares in das Königreich Neapel und Sicilien kamen, als der Herrscherstamm derer aus Anjou diesen schönen Theil Italiens besass, und dass sie dort, erst unter Berengar, dann unter Karl, dem Bruder des heiligen Ludwig, die Instrumentalmusik einführten. Wir kennen nur einige unförmliche und einfache Gesänge dieser wandernden Sänger, die Instrumente, womit sie sich begleiteten, nicht, oder wenig. Wie unglücklich damals auch Italien war, nach den Sängern, die es von der Zeit Boethius und Theodorichs an besass, zu urtheilen, hatte es wahrscheinlich noch musikalische Bildung genug, um nicht zu fremden Musikern seine Zuflucht zu nehmen. Der von Arteaga angeführte Mönch Donigone sagt: die Italiener hätten

seit der Regierung der berühmten Grafin Mathilde häufig Instrumentalmusik gebraucht und bekanntlich lebte sie ein Jahrhundert früher, als die Anjou und Provençalen. Aber all' diese Anführungen beweisen nur um so mehr den Mangel an urkundlichen Nachrichten. Genug, trotz der Barbaren und ihrer Verwüstungen, trotz der verwandelten Sitte, und Gesetz hat die Instrumentalmusik immer in Italien geherrscht. Wir werden erst vom fünfzehnten Jahrhundert an über sie sprechen können.

Kap. 7.

Instrumentalmusik.

Die Instrumentalmusik war unter rohen und gebildeten Völkern bei Spielen und Festen, besonders in Kriegen bräuchlich. Reich und rauschend war sie bei den Hebräern und allen morgenländischen Völkern; woher wir auch mehre unserer starktönenden Instrumente haben, welche geschlagen werden. Bei den Griechen war sie einfach und zugleich gelehrt, ihrem glänzenden musikalischen System angemessen.

Die Erfindung der Lyra wird dem Merkur zugeschrieben, der eine vertrocknete Schildkröte fand, deren Fibern in der Schale schwangen. Er nüzte dies Ereignis, schuf eine Lyra in Schildkrötenform, bezog sie mit Thierfasern, und schenkte sie Apollo, der die Cither dar-

aus machte, die nur durch einen Hals von jener sich unterschied.

Beide Erfindungen vereinigte die Laute. Mit ihr verband man das zehnsaitige Psalterion.

Der Phönix, eine phönicische Erfindung, war ein höchst sanftes und, nach Quintilian, gefährliches Instrument.

Die Pandore scheint assyrisches Ursprungs. Die Pectis erfanden die Lydier; sie hatte nur zwei Saiten. Barbitos verdankte man dem lesbischen Orpheus, Terpander. Die Crepsiambe begleitete manche griechische Gesänge, Die Skindapse mit vier Metallsaiten erinnert an unsere Guitarren. Die Sambuca ist nur eine Harfe mit eben soviel Saiten bezogen, und von spitzem Tone. Die Magadis, auch eine lydische Erfindung, ward mit einem Griffel gerissen und begleitete Stimme und Flöte. Das vollendeteste Instrument war der pythagorische Dreifuss, der allein drei Cithern enthielt. Auf der ersten spielte man im dorischen, auf der zweiten im phrygischen, und auf der dritten im lydischen Tone.

Unter den Blasinstrumenten finden wir zuerst das kleine Horn, das Horn und die Buccina, welche der Lituus oder die Trompete ist. Die erstern wurden besonders an Bacchusfesten gebraucht, waren aus Metall, und einem Widder- oder wilden Ochsenhorne; die letztern, Mars und Bellona geweiht, erklangen

in Schlachten, bei Belagerungen, wie die Salpingen oder Trompeten.

Trompeten unterscheiden die Griechen sechs: 1) die gerade, die hebräische, genannt die argische, und der Minerva zugeeignet. 2) die ägyptische, genannt Chau, bei Opfern; 3) die Karnyx, oder gebogene, die hohe und schneidende Töne gab, auch die celtische, oder galatische genannt; 4) die paphlagonische, von sehr unangenehmem Tone; 5) die medische, tief tönend; 6) die tyrrhenische, hell und silbertönig.

Die griechische Flöte hatte ein Mundstück. Ein Bein war ihr Vorbild, daher auch der lateinische Name *tibia*. Sie bestand nicht, wie die Querflöten der Neuern, aus mehrern Stücken, sondern war von verschiedener Gestalt und Grösse, lange Zeit aus Rohr. Die einfache Flöte soll Osiris erfunden haben. Eine andere, doppelte, spielte man mit dem Perithet, einer Art Binde, die man um die Backen legte. Hierauf kam die Panflöte, bei den Lateinern *fistula* oder *syrinx*; dann die Querflöte, ägyptisch *photinx*, dichterisch *lybis* genannt, weil ihr Erfinder, *Syrites*, ein Lybier war; endlich die Gingrine, Erfindung der Phönicier, von kläglichem Tone, bei Begräbnissen bräuchlich.

Tibiae pares, *impares*, *dextrae*, *sinistrae*, *saranae*, *phrygiae* hiessen diese Instrumente, entweder weil sie einfach, oder doppelt waren, oder weil man sie rechts und links spielte. Manche waren aus Rohr, manche aus Elfenbein;

manche spielten zu Mädchentänzen, daher *partheniae*, manche zu Jünglingstänzen, daher *pueriles*; die zu Männertänzen hiessen *viriles*. Die Herniopen, Elymen, Skytalen, Diopen, Mekopen u. s. w. von zartem, oder kräftigem Tone wurden zu Trinkliedern gebraucht, daher *paroenii*; oder man begleitete die stesichorischen Skolien, die pindarischen Hymnen damit.

Schlaginstrumente sind die Cymbeln, von Weibern, besonders Bacchantinen, gebraucht; sie waren aus vergoldetem Erz, und ertönten zu Ehren des Gangesgottes, wie der Diana. Tympanen hatten die Griechen, grosse und kleine. Der Triangel war lydische Erfindung. Die Castagnetten aus gespaltenem Rohr gaben bei den Festen des Gartengottes den Tact an und stimmten zu den rauschenden Krotalen. Die Frauen, welche sie brauchten, *crotalistriae*, waren schamlos und üppig.

Das ägyptische, eirunde Sistrum, aus einer Metallplatte, war das Instrument der Isispriester, und ward bei den Nachtfeiern der Hekate gebraucht.

Diese Instrumente zusammen wurden zum Kordax, dem komischen, Pyrrhich, dem kriegerischen, und zur Emmelia, oder dem Bacchustanze gespielt.

Der Tanz zu Karyä, ein lakonischer, und der memphitische Tanz waren ebenfalls kriegerischer Art; der erstere von Kastor und Pollux erfunden, der zweite von Minerva, erinnerte

durch seine Figuren auf den Krieg der Götter gegen die Titanen. Der Orsites und Epikredios, kretische Tänze, waren einander ähnlich; alle wurden, wie Cahusac *) bemerkt, mit Blas-, Saiten- und Schlaginstrumenten zusammen, oder auch einzeln begleitet **)

Die Römer nahmen neben den griechischen auch noch die hetrurischen Instrumente an und brauchten sie im Kriege, selbst noch, als Nero's Tod Anlass zu Verbannung der theatralischen Gesangs- und Instrumentalmusik gab.

Von der Regierung Mathildens an, der Gräfin von Toscana, die den grössten und schönsten Theil Italiens beherrschte, zeigten sich deutliche Spuren der Instrumentalmusik; an ihrem Hofe, einem der glänzendsten in Europa, wurde der Gesang mit Instrumenten begleitet. Aber kaum hatte das fünfzehnte Jahrhundert begonnen, diese ewig ruhmwürdige Periode für Künste und Wissenschaften, so machte auch die Instrumentalmusik in Italien Fortschritte.

Allenthalben entstanden jezt philarmonische Gesellschaften, Sing- und Spielakademien neben Akademien der Wissenschaften. Papst Nicolaus der V. stiftete die berühmteste von allen in Bologna, die noch heute dort blüht ***)

---

*) *La danse ancienne et moderne. La Hage* 1764. *III.*

**) Ueber die Instrumente der Hebräer s. Warnekros Entw. der hebr. Alterthümer (Weimar. 1794. 8). S. 520 ff.

***) Kein schöneres Musikfest, als das der Heil. Petronilla, der Schuzheiligen von Bologna, das alle Mitglieder der philarmonischen Gesellschaft in der Hauptkirche

In Florenz glänzte die Akademie *de' rozzi* (der Rohen), die sich auch mit dramatischer Musik beschäftigte. Verona und Vicenza trachteten nach demselben Ruhme und erwarben ihn; schon sah man in beiden Städten zwei Gesellschaften ihre Muse und ihre Kenntnisse der Harmonie widmen.

Die klassische Epoche aber der Rückkehr und des Sieges, wie der Instrumental- so der Gesangsmusik ist unwidersprechlich die, wo mehre Conservatorien entstanden, begründet und ausgestattet wurden, die sich eine lange Reihe von Jahren daselbst erhielten.

Bis dahin schien es, als sollte der Sinn der Italiener für die Harmonie sich selbst überlassen bleiben und nicht die Gunst und die Rechte geniessen, welche die Regierungen doch der Malerei, Bildnerei und Dichtkunst angedeihen liessen. Die dramatische Musik verdankte ihre Wiedergeburt blossen Privaten, die Kirchenmusik den Päpsten, welche sie zum katholischen Gottesdienst brauchten. Ein Collegium, oder Schule dieser Art war, wie wir sahen, im vierten Jahrhundert von einem der grössten Päpste gegründet worden und zehn Jahrhunderte später, als Doppelglanz der Wissenschaft und der

---

feiern! Es sind an 600 Musiker versammelt. Wiewol Italien auf Symphonienvortrag keine Ansprüche macht, so gestehe ich doch, dass ich es würdig fand, auch diesen Zweig der Musik, wie die übrigen, auszubilden. Dies geistliche Concert, ist unstreitig eines der staunenswürdigsten in Europa.

Künste Italien umstrahlte, als Leo der X. zu Rom, die Mediceer, seine Verwandten in Florenz, Karl der V. in Neapel, und das freie Genua und Venedig überall die Kunstaltäre in Flammen sezten, hatte die Melodie, die süsseste und nüzlichste Kunst, keine sichere Freistätte, als die unter Ferdinand von Arragonien gegründete Schule in Neapel, die zum Theil Fremdlingen ihren Ursprung verdankte, wie Johann Tinctor. Die Conservatorien machten dies Vergessen wieder gut.

Vier solche Stiftungen entstanden zuvörderst in Venedig, wo nur Mädchen gebildet wurden. Sie trieben bloss Gesang und führten auch Musik mit grossem Orchester auf.

Neapel folgte hierin bloss darum später, weil seine Regierung von der venediger verschieden war. Merkwürdig aber und ein Beweis für den Scharfblick, wie den Geschmack der Italiener ist es, dass ohne Verabredung und Vertrag, während Venedig vier Conservatorien für Frauen anlegte, Neapel vier für Männer stiftete, womit denn ein grosses Musiklehrsystem in Italien organisirt, und für alle Concerte, Capellen, Theater nicht nur in Italien, sondern in ganz Europa, Sänger und Sängerinnen, Tonkünstler und Tonkünstlerinnen, gezogen wurden.

Das erste Conservatorium in Neapel war das der H. Marie von Loretto, aus welchem eine Menge berühmter Tonsetzer, vor allen der unnachahmliche Pergolese, hervorging. Diese Stiftung fällt in das Jahr 1537; auch junge

Fräulein studierten da die Musik in einer besondern Abtheilung des Gebäudes.

Im Jahre 1565 wurden beide Schulen, man weiss nicht warum, getrennt.

Die zweite dieser Stiftungen waren *I poveri di Cristo*, im Jahre 1589, die 1715 einging.

Die dritte hiess *La pietà de' Turchini*, 1583, eine kurze Zeit eingegangen, 1592 wieder eröffnet.

Die vierte *Santo Onufrio* in demselben Jahre.

An diese Stiftungen schlossen sich andere in Mailand, Bologna und vielen andern Städten; ihre Namen und Gesetze findet man in Martini's Geschichte der Musik, bei Bontempi, Aretusi, Ceretti, Gerbert, Dani, Mattei, Signorelli, Marpurger, und Alacci.

Man begreift leicht, dass, diese Schulen einmal gegründet, nichts den Aufschwung der Italiner zu einer Kunst hemmen konnte, welcher ihre Natur, und ihre wohllautige, süsse Sprache zusagte. Hatte schon in Zeiten roher Verwüstung Italien Künstler geliefert, so geschah es nun nur noch mehr. Im Jahre 1530 berief Franz I. Alberti, den ersten Geiger seiner Zeit; 1581 berief Katharina von Medicis, Gemahlin Heinrichs II., Franzens Nachfolger, Balthasar Belgiojoso, den nicht minder berühmten florenzer Geiger, dazu Tanzerfinder, welcher zuerst Ballets auf dem Hoftheater veranstaltete; und zu Ludwigs XIV. Zeiten reformirte Giambattista Lulli, auch ein Toscaner, die französische Musik und Oper. Nun

wurde in Italien die bisher nur instinctmässig betriebene Musik auch nach einem wohlbedachten Lehrplane gefördert. Meister und Musiker in jeder Art entstanden in Menge allenthalben, selbst in kleinen Flecken. Die Instrumentalmusik hob sich mit der Gesangsmusik, verband sich mit ihr in den ernsten und komischen Opern, im Kirchengesang und in den Madrigalen *)

Zählten Neapel, Mailand, Rom, Bologna Venedig grosse Tonsetzer, und die berühmtesten Sänger, so zogen sie auch grosse Instrumentisten. Corelli hatte Locatelli und Geminiani zu Schülern, beide gleich grosse Geiger, wie er, deren einer in Holland, der zweite in England glänzte. Dieser Meister vervollkommnete die Sonate, wie Boccherini das Trio. Das *concerto grosso* erfand Gasparo Torelli, den Grundton Tartini Im Clavier glänzte Girolamo Frescobaldi**), auf

*) Dies war eine Art gelehrter Musik, die im sechzehnten Jahrhundert in Italien sehr gewöhnlich war. Sie waren gewöhnlich fünf- oder sechsstimmig, obligat wegen der darin vorkommenden Fugen. Aber die Orgelspieler sezten auch Madrigale für die Orgel, die eigentlich ihr Ursprung seyn soll. Der sehr strenge Contrapunct darin hiess der madrigalische. Luca Merenzio, Luigi Prenestino, Pomponio Nenna, Tommaso Pecci und besonders der Fürst von Venosa zeichneten sich darin aus.

**) Berühmter Orgelspieler an der Peterskirche, geb. zu Ferrara 1591, gest. 1627. (Vrgl. Gerbers Lex. der Tonk.) einer der ersten Tonsetzer seiner Zeit; spielte zuerst unter den Italienern Fugen.

dem Oboe Gaetano Besozzi**) Viotti, der noch lebt, sucht seines Gleichen als Geiger.

Jedoch ergeben sich die Italiener vorzüglich dem Gesange; Instrumentalmusik wird bei ihnen weniger, als anderwärts, besonders in Teutschland und Frankreich, getrieben. Die Instrumente dienen ihnen nur zur Begleitung und Ausführung ihrer Stimmen.

Albinoni, Alberti, Tessarini, Vivaldi sind nur die Vorläufer grosser italischer Instrumentisten; aber Nardini, Pugnani und mehre andere können sich Tartini und Viotti anschliessen. Keine Nation, keine Schule in Europa hat so grosse und so viele Geiger, als Italien.

Kap. 8.

Musikschulen.

Auch im Mittelalter waren Musikschulen Quellen des Unterrichts und Geschmacks, und unterhielten das heilige Feuer. Im dreizehnten Jahrhundert aber machten Holland und Frankreich wichtige Fortschritte in der Musik, entweder weil sie glücklicher waren, um sich mit dieser Kunst zu beschäftigen, und Italien um den ausschliesslichen Besitz beneideten, oder weil Italien damals minder ruhig, diese Mitbe-

---

*) Besozzi hatte zwei gleich berühmte Musiker zu Brüdern. Alle waren Virtuosen auf der Oboe. Ihr Vater stammte aus Parma.

werbung nicht wehren konnte. Im dreizehnten Jahrhunderte stifteten die Flamänder eine Schule, die bis gegen die Mitte des sechzehnten bestand und mehre andere in Europa veranlasste. Damals scheinen wirklich die päpstlichen Capellen, die italischen Höfe mit flamändischen und picardischen Sängern besezt gewesen zu seyn. In Rom und in ganz Italien sang man die Musik dieser Meister, und die flamändischen Musiker standen so in Ansehen, dass Tinctor und Villaert nach Neapel und Venedig berufen wurden, Musikschulen anzulegen. Endlich ergriff Italien das Scepter der Harmonie wieder; in Rom ward durch Palestrina die Musik wiedergeboren, und eine ihrer schönsten Schulen gegründet. Zu gleicher Zeit legte Gesualda in Neapel eine andere auf den Trümmern der tinctorschen an, Porta eine in Bologna, oder die lombardische; Marcello vervollkommnet etwas später die villaertsche in Venedig. Italien führt nun die so schönen und wahren neuen Melodien oder Töne ein, und ändert den alten Contrapunct; es sezt diese Melodien fest, schafft die melodische Periode, und die Tonharmonie, wie es die Vf. des *dict. hist. des music.* nennen, den Accord aus der Secunde und dem unmittelbar unter dem Grundtone liegenden halben Tone der gemischten Tonart, welcher die italische Sexte heisst. Alle Theile des wiedergeborenen Contrapuncts läutern und vervollkommnen sich. Die musikalische Zeichnung ist gleich schön im Ganzen, wie in den einzelnen Theilen. Die

Fuge, die verwickelten Contrapuncte kleiden sich in schöne Formen. Alle neue Schulen der Halbinsel bestreben sich um die Wette, den neuen Grundbesitz der Harmonie zu bereichern, zu schmücken, zu verschönern; aber mitten unter ihnen erhebt sich Neapel.

Der Kirchenstyl oder der Styl *a capella* ist Eigenthum der lombardischen Schule, und niemand ist grösser darin, als ihr Stifter, Costanzo Porta. Der Fugenstyl und der begleitende gehören der römischen Schule. Im madrigalischen glänzt die venediger; der Concertstyl, der zunächst an den dramatischen gränzt, ist Neapels Stolz; der Kammerstyl ist allen italischen Componisten gemein.

Alle Gattungen der Gesangscomposition sind in Italien nicht minder vollendet, als die Instrumentalcomposition; es hat die trefflichsten Muster in ernster und komischer Oper bis auf die Cantate, und die Madrigale, von der Sonate, die dort Kammer- und Kirchensonate ist, bis zum Concert und Quintett und zur vollstimmigen Orchestermusik aufzuweisen. In allen Schulen entwickelt sich vom schmucklosen Choralgesang bis zu den reichst verzierten Gattungen Fruchtbarkeit, Begeisterung, Anmuth und Genius um die Wette. Heimische Sänger und Sängerinnen giebt es in Menge. Wir erinnern nur an die Sänger Ferri, Caffarelli, Farinelli, Pacchiarotti, Annibali, Pozzi, Montanari, Fontana, Bertolotti, Senese, Matteucci, Ber-

nacchi: Campioli, Bocchetti, Tesi, Berselli, Durestanti, Viganoni, Davide, von Sängerinnen an Faustina, Mingotti, Marchetti Cara, Cuzzoni, Catanea, Santa Stella, Giuliani, Festa. Auch Virtuosen auf Pianoforte, Basson, besonders Violoncell giebt es. Die Kunstbildung geht aus den Schulen auf das Volk über, und so giebt es wieder viel Kunstfreunde.

Indess mögen wol die teutschen Schulen mit den italienischen wetteifern. Teutschland hat Tonsetzer, die Italien Ehre machen würden. Wenn es auch im Fugen- und Choralstyl Italien nicht gleich kommen sollte, so hat es im Begleitung- und Concertstyl die berühmtesten Meisterwerke. K. H. Grauss, Capellmeister des grossen Friedrichs, Joseph und Michael Haydn, Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart, Phil. Eman. Bach, Georg Fr. Händel, Joh. Adolf Hasse, Reich, Keyser, Gluck, Guanz Benda, Stamitz, Frenzel, Cramer, — lauter Namen, auf welche zum Theil andere Nationen stolz waren, und die aus Italiens Schülern seine Meister wurden! Dazu hat Böhmen seine Musikschulen in Städten und Flecken, und viel Sinn für Musik offenbart sich selbst in den untersten Volksklassen. In der musikalischen Theorie und Literatur übertreffen die Teutschen die Italiäner bei weitem. Wir brauchen diesfalls nur an Fuchs, Mattheson, Marpurg, Kirnberger, Forkel, Ger-

bert, Koch, Portmann zu erinnern. Wie überlegen die Teutschen den Italiänern in der Instrumentalmusik sind, beweiset die bescheidene Unterordnung der leztern selbst.

Die französische Schule war, als die Künste wieder auflebten, Nachtreterin der niederländischen, überbot aber schon damals in seinem Regis, Dufay Caron, Binchois die berühmtesten flamändischen Contrapunctisten; und wenn uns von ihren schätzbaren Werken nur schwache Spuren übrig sind, so beweisen die Werke von Bromel, Mouton, Ferin, dass sie Nebenbuhler der Niederländer waren.

Schon unter Franz I. glänzte die französische Musikschule. Aber die von religiöser Unduldsamkeit unzertrennlichen Unruhen, die Tempelentweihungen, welche daraus entstehen, hemmten den Flug der kaum wieder geborenen Harmonie, und erst unter Ludwig XIV. traten nur wenige, kaum mittelmässige Künstler wieder auf, unverhältnismässig zum Flor der Bildnerkunst durch Goujon und Puget, der Malerei durch Poussin und Lebrün, der Dichtkunst durch Corneille, La Fontaine, Boileau, Moliere, Racine. Da Ludwig hörte, dass Italien eben so reich an Tonkünstlern sei, als Frankreich arm, so berief er Lulli an seinen Hof. Mit diesem Florentiner lebte erst die französische Schule wieder auf; die Harmonie ertönte in Kirchen, Concerten, auf den Bühnen. Er verschmelzte, so zu sagen, die italie-

nische Melodie mit der französischen Musik. Aufgenährt und voll von den Lehren seiner Meister und Landsleute, Cavalli und Casti, stellte er eine Kunst der Melodie auf, die sich durch Einfalt empfahl; seine Nachfolger jedoch verliessen seine Bahn der Melodie, die nun Scarlatti in Italien weiter verfolgte und mit Eigenthümlichkeit, wie Geschmack, ausbildete. Die Künstelei, dieses Gift aller Kunst, steckte Musik, wie Malerei an und trübte ihre reinsten Quellen. Rameau trat auf; aber wie urkräftig und tüchtig er auch war, Geschmack konnte er nicht hervorzaubern.

Man könnte sagen, dass die Franzosen unter Ludwig XV. alle gute Musik verschmähten, ja noch unter dem unglücklichen XVI. kostete es Gluck und Piccini, bei dieser selbstsüchtigen Eingenommenheit, diesem wüthigen Parteigeiste, viele Mühe, die grosse Oper umzugestalten, wie Duni, Monsigni und Gretey, die komische zu begründen; den leztern jedoch etwas weniger. Die französische Schule hat keinen Choralgesang; doch zählt sie in der Kirchenmusik geschäzte, wenn auch nicht so berühmte Meister, als die teutschen und italienischen; unter den alten Campra, Le Sueur aus Rouen um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, Lalande, Mondonville. Zeitgenossen sind Joseph Gossec, aus Hennegau, Opern -und Kirchencomponist; d' Handimont, Rameaus Schüler; Franz Giroust, Goulets Schüler, dessen schönste Werke das

Oratorium der Durchgang durch das rothe Meer, und die *Regina coeli* sind; Nikolas Rose, geb. 1747, auch Vf. eines Systems der Harmonie; Franz Le Sueur aber vor allen, geboren 1766, Componist mehrer Opern, unter welchen die Barden glänzen.

In der Kammermusik hat die französische Schule keine Madrigalisten; in der Cantate wurden ehmals genannt Nikol. Clerambault, der bereits im dreizehnten Jahre eine Motete schrieb, im zwanzigsten Concertdirector unter Ludwig XIV. war und besonders durch seinen Orpheus sich berühmt machte; Nikol. Bernier, Schüler Caldara's, von welchem er ein unbeendigtes Stück zur Zufriedenheit des Meisters vollendete, der grösste Contrapunctist in Frankreich, dessen Miserere besonders geschäzt wird. An sogenannten *pièces fugitives* hat Frankreich einen Ueberfluss.

Mit italienischer Melodie verbunden gab die französische viel Ausbeute, vor allem aber die wahrhaft dramatische Musik. Jene Verbindung ist aber nicht erst von Lulli an abzuleiten; sie begann schon unter Heinrich IV., bei dessen Vermählung mit Maria von Medicis lyrische Darstellungen gegeben wurden. Dieser Fürstin war der florentinische Dichter Rinuccini gefolgt und da lernte Frankreich die dramatische Musik der Italiener kennen, die damals noch selbst im Aufblühen war. Unter Ludwig XIII. nahm der Geschmack an dieser neuen Musik zu und sein erster Minister war

gewissermassen Schöpfer des französischen Dramas. Mazarin unterstützte es und die erste italienische Oper in Frankreich ward unter seinem Einfluss im Louvre selbst gegeben. Zwanzig Jahre später vereinten Lulli und Quinault ihre Talente zu Pomona, der ersten französischen Oper — beinah gleichzeitig mit Corneille und Racine.

Auf Lambert und Lulli folgten Campra, Andr. Destouches, Mich. Monteclair, der Componist der Oper Jephtha, eines Requiem und Vf. mehrer theoretischen Werke, Rameau, der bei allem Genius die Misbräuche seiner Vorgänger nicht ausrotten konnte, aber unter Dauvergne, Laborde, Floquet, Philidor erstand die italienische Melodie wieder. J. J. Rousseau, mit dem Geist der Alten genährt, Musik und Philosophie verbindend, wie sie, förderte die Kunst durch theoretische Schriften und Bühnenstücke. In dem Streite der Gluckisten und Piccinisten nahm er die Partei der Italiener und, wenn er auch damals, als er die französische Musik in ihrer Blösse und Gebrechlichkeit darstellte, nicht durchdrang, so sind doch jezt alle Männer von Geschmack seiner Meinung. Ihm folgten Monsigny, Gosset, Gretry, und in Verbindung mit Paul Egid. Martini, ursprünglich einem Oberpfälzer, Nikol. Daleyrac, Stanisl. Champein, Gluck, Piccini und Sacchini schufen sie nicht nur die komische, sondern auch die grosse Oper um.

Gegenwärtig kann das lyrische Drama der Franzosen als Componisten in der grossen Oper nennen Peter Berton, der schon im zwölften Jahre in der Hauptkirche zu Senlis Orgel spielte, im ein und zwanzigsten das grosse Operntheater zu Bordeaux dirigirte, dann das der königlichen Musikakademie. Auch sein Sohn Heinrich trat als Violinist im dreizehnten Jahre zur Oper in Paris, studirte unermüdet Gluck, Piccini und Paisiello, schrieb im neunzehnten Jahre mehre geschäzte Oratorien, im zwanzigsten eine komische, dann grosse Opern, und mehre theoretische Werke. Ferner Catel, Lesueur, Méhul, Glucks Schüler, unter dessen Leitung er drei Opern schrieb. Im zwanzigsten Jahre gab er die Cora, dann Euphrosyne und Stratonice. In der komischen Oper glänzen Adr. Boyeldieu, der Moncrif unter den Tonkünstlern, Eler, Pet. Gaveaux, der über Pergolese's Partituren gerieth, des Orgelspielers Beck Schüler ward, auf mehren Bühnen sang, in Paris eine Menge Opern sezte, deren Finali besonders als gelehrt und begeistert gepriesen werden; Rud. Kreuzer, Stamitzens Schüler, der schon im dreizehnten Jahre Stücken von seiner Composition im geistlichen Concert zu Paris aufführte, Teutschland, Holland und Italien durchreiste, jezt Mitglied des pariser Conservatoriums; Plantade, F. Persuis, Solié.

Für die Instrumentalmusik verdienen ausgezeichnet zu werden Joh. Mar. Leclair,

ein trefflicher Geiger, Joh. Pet. Guignon, ebenfalls ein kräftiger, schöner Geiger, Gabr. Guillemain, der die grössten Schwierigkeiten auf der Geige schon im zwanzigsten Jahre mit Leichtigkeit besiegte, Pet. Gaviniez, von Viotti der französische Tartini genannt, Rousseaus Freund; Sim. Leduc, Gariniez Schüler, St. Georges Freund, gestorben 1777, Bertheaume, erster Geiger beim komischen Opertheater zu Paris; Pet. Lahoussaye, der schon im siebenten Jahre ohne Lehrer Geige spielte und im neunten öffentlich auftrat, Tartini zu hören nach Italien ging und, wiewol er sich kaum ihm vorzustellen wagte, doch seinen Unterricht genoss, dann England, Frankreich und Italien in Erstaunen sezte, bis er Mestrinos Nachfolger am Operntheater des Prinzen ward. Auch der Gesang bildete sich immer mehr aus durch Mich. Lambert, Theoretiker und Virtuos im Gesang, auf der Theorbe und Laute, dessen Lieder, *brunnettes* genannt, für klassisch gelten; die beiden Rebel, Johann und Franz; Franz Francoeur, Oberaufseher der Musik des Königs; Boutelon, berühmten Altisten, Pet. Jelyotte — Künstler, die unter Ludwig XIV., XV. und XVI. glänzten; ferner durch Pet. Garat, Singlehrer im Conservatorium zu Paris, den französischen Farinelli, den sein Lehrer Beck die Musik selbst nannte; Lays; Martin, einen reinen, vollendeten Tenor, und grossen Schauspieler; Elleviou, jezt abgegangen.

Die Instrumentalleistungen dieser Schule übertreffen vielleicht alle. Unter Ludwig dem XIV. zeichneten sich schon die von Lulli gebildeten vier und zwanzig Geiger aus. Unter dem Regenten, der Musik noch mehr als Ludwig liebte, wurden drei berühmte Geiger nach Rom gesendet, sich unter Corelli auszubilden; nachher haben Pagin, Tartinis Schüler, Pet. Baillot, Polanis Zögling, Grasset, Bertheaumes Schüler, Lafond, der die Geige singen lehrte, Habeneck, Mazas, Fontaine, das Geigenspiel aufs Höchste getrieben. Das Fianoforte beseelen Adam, Rigel, Madame Montgéroult, und ihr Zögling Pradher. Auch die Orgel tönte hehr unter Frz. Couperin dem Grossen, Joh. Ludw. Marchand, dem Abenteuerlichen, der, obschon er täglich 25 Louisd'or mit Stunden gewann, doch elend starb, Anton Calvière, dem geistreichen Componisten eines *Te deum*, und Claud. Daquin, vor welchem selbst Händel nicht zu spielen wagte. Nachher verfiel diese Kunst, und nur Séjean hielt ihren alten Ruhm aufrecht.

Kap. 9.

Musikschulen in England, Flandern und Spanien.

England, mehr für werkthätige, als schöne Kunst gebildet, hatte zwar nie eine Musikschule, munterte aber seine Bühnen, die Universität zu Oxford und seine Geistlichkeit sehr auf,

wie sich denn unter mehren Regierungen andere ähnliche Stiftungen gebildet haben. Im Mittelalter stand es um die Musik in England, wie in Frankreich und Italien; sie war nämlich ebenfalls geistlich und weltlich, erstere für den *canto fermo*, leztere zu Hof- und Volksfesten. Von Heinrichs VIII. Regierung an verschwanden die Spielleute und Troubadours, diese ländlichen Orpheen der rohen Zeiten und dieser Fürst gab den Engländern dasselbe Beispiel, welches Nero den Römern gab, eines blutdürstigen, verliebten Tyrannen, der selbst Musik trieb, mit den besten Musikern und Sängern, die er an seinem Hofe sammelte, spielte und sang.

Damals zählte London viele Musikfreunde und der Geschmack an dieser Kunst war so verbreitet, dass sie in den Bildungskreis wohlhabender, besonders dem Hof ergebener Leute wesentlich gehörte. Dieser Geschmack und Heinrichs VIII. Andenken lebte noch unter der folgenden Regierung fort, so dass Elisabeth die Musik schüzte und übte, wie ihr Vater. Shakspeare kannte diese entzückende Kunst und huldigte ihr oft in seinen Werken, besonders im Sturme. Man könnte beinah von da an die englische Oper herleiten.

Die besten Componisten jener Zeit in kirchlicher und weltlicher Musik sind Tallis, dessen Werke die reichste und reinste Harmonie und eine tief eindringende, gewaltig ergreifende Melodie athmen; Wilhelm Bird, sein würdiger Schüler; Tho. Morley, in der

Capelle der Elisabeth, blühender Melodist, der nur zuweilen in Gesängen, Madrigalen, Cantaten und Kirchenmusiken dem Zeitgeschmack an Variationen und harmonischer Ueberladung nachgab; gest. 1664; Farnaby, der achtstimmige Canzonetten und Psalmen sezte; Bull aus Sommerset, Schüler des Orgelspielers Blithemann, und Doctor in Oxford, unter Elisabeth Director des Greshamer College, unter Jakob I. Orgelspieler, der den Contrapunct, den Fugenstyl vervollkommnete; Johnson, der fünfstimmige Gesänge sezte und einer der grössten Theoretiker seiner Zeit war; endlich Taverner. Die weltliche Musik stand aber tief unter der Kirchenmusik, besonders unter Elisabeths Regierung. Withornes drei oder auch sechsstimmige Gesänge sind bald zu lang, bald zu kurz. Musikalische Zeichnung und Form sind leicht, das wesentlich Harmonische schwerfällig und alle tragen noch das rohe Gepräge ihrer Zeit. Der Text seiner vor Bird's Erscheinung gesezten Gesänge ist höchst roh und ohne Melodie der Worte ist schwer einen melodischen Gesang zu setzen. Da jedoch begüterte Engländer Italien bereiseten, so lernten sie auch die Süssigkeit und den Zauber italienischer Musik kennen. Nun wurden italienischen Madrigalen englische Verse untergelegt. Palestrina, Luca Marenzio, der berühmte Capellmeister, und andere wurden Englands Orpheen, vervollkommneten ihre Bühne, sänftigten ihre Musik und Sprache.

Die ersten englischen Madrigale waren die von John Wilbye, zu fünf und sechs Stimmen, die man feierlich alljährlich in den Collegien sang. *The triumph of Ariade* wurde von Morley in Musik gesezt *).

Bald erschienen die Madrigale für drei, vier, fünf, sechs Stimmen, gesezt von Tho. Weelkes, Texte von Shakspeare. Sie werden mit Recht unter die besten Werke jener Zeit gezählt.

Wie in Italien Galileis Vater als Theoretiker die wieder auflebende Kunst förderte, so in England der Vater Miltons. Auf John Milton folgte John Dowland, geb. 1562, gestorben 1615, Baccalaureus der Musik zu Oxford, berühmter Lautenist, den Shakspeare im *passionate pilgrim* rühmlichst erwähnt **)

Die Arien, oder Arietten Ferabosco's, der ursprünglich ein Italiener, aber in Greenwich geboren war, gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts, haben ächt italienische Melodie und förderten diese in England sehr schnell.

Die Kirchenmusik, die Madrigale und die Singstimmen vervollkommneten sich. Geschmack, Rhythmus, Anmuth und Declamation glänzten in all diesen Musikstücken. Gleich den gothischen Kirchen, worin sie gesungen wurden, haben die Fugen und Canons des sech-

*) S. Gerberts neues hist. biogr. Lex. der Tonkünstler.

**) S. Gerberts Lex.

zehnten Jahrhunderts, sagt Burney, eine mit diesen ergreifenden Bauwerken übereinstimmende Grösse und ernste Würde, als wären sie einzig für diese weiten Räume gesezt; und wenn die wechselnde Mode, wenn der so wandelbare Geschmack mit der Zeit diese edlen Compositionen in Vergessenheit werden gebracht haben, möchte man wol vergebens sie mit grossartigern zu ersezen versuchen. Er rieth daher sehr, diese ehrwürdigen Ueberbleibsel der Harmonie, die er den launenhaften, gesuchten, und schwächlich zaghaften Modulationen der neuern Musik weit vorzog, ja nicht untergehen zu lassen.

Für die Folgezeit sind die Modulationen des sechzehnten Jahrhunderts nicht; auf die Kirchenmusik ins besondere angewendet haben sie jedoch den anmuthigsten Compositionen die Bahn gebrochen, wenn sie sich auch nicht die Ketten des Schulzwangs abschütteln konnten. Aus Rom selbst, wo die Kirchenmusik am meisten bearbeitet ward, aber ebenfalls von Ziererei und Schulzwang nicht frei war, liess sich eine gar arge satyrische Stimme vernehmen. Ein Dichter Salvator Rosa berichtigte in der ersten seiner zu Amsterdam erscheinenden Satyren die sanfte und zarte Melodie im Tone eines Persius und Juvenal, sie lasse ihre Reize von unreinen Händen besudeln. Der talentvolle, vielseitige Dichter, Tonkünstler und Mäler glaubte sich durch die eingeschlichenen Misbräuche berechtigt, der Musik ihre gar zu

leichte Hingebung vorwerfen zu dürfen. Wir theilen einige heftige Stellen daraus mit;

Vergognosa follia d'un petto insano!
Nel tempo eletto a prepararsi il core
Si stà nel tempio con le solfe in mano. —
Che scandalo è il sentir ne' sagri rostri
Grugnir il vespro ed abbajar la messa,
Bagghiar la gloria, il Credo e i Paternostri!
Quando stillar dovrian gli occhi in umore,
L'inpazzito Cristian, gl'orecchi intenti
Tiene all'arte d'un basso o d'un tenore —
Apporta d'urli e di muggiti impressa
L'aria agli orecchi altrui tedj e molestie,
Ch'udir non puossi una sol voce espressa.
Sicchè pien di Baccano e d'immodestie
Il sacrario di Dio sembra, al vedere,
Un' arca di Noè fra tante bestie,
E si sente per tutto a più potere,
Ond'è che ognun si scandalizza e tedia,
Cantar sula Ciaccona il Miserere.

Unter Jacob I. componirte Tho. Tomkins, ein Schüler Birds, mehre mit Recht bewunderte Kirchenstücke. Elway Bevin, Tallis Schüler, ein Päpstler, zeigte so viel Genius in dieser Gattung, dass Freunde der Harmonie allerdings mit Grund ihren Untergang beklagen dürfen. Der grösste Meister jener Zeit aber war Eduard Gibbons, gest. 1676.

Seine Melodie ist süss und ausdrucksvoll, seine Harmonie klar, leicht und rein. Wie Tallis und Bird sezte er in Palestrinas Geschmack. Seine Arien sind majestätisch und feierlich, seine

Fugen reich, und seine stets tiefe, zuweilen erhabene Musik, erwärmt die Seele, entzückt das Ohr und dringt zu Herzen. Er starb 1676 und war einer der grössten Orgelspieler seiner Zeit.

Unter dieser Regierung wurde die erste englisch geschriebene Comödie aufgeführt, wo in den Zwischenacten Musik eingelegt war. Die Tragicomödie Kambyses, wo ein Gelag auf der Bühne war, während dessen Instrumentalmusik ertönte, und die Maskenzüge, die am Hofe und in der Stadt Mode wurden, waren Unterhaltungen, die nothwendig zur Oper führen mussten: da sang man und spielte mehre Instrumente; beide Gattungen von Musik vereinten sich; Maskenzüge sind in der Kindheit des englischen lyrischen Theaters, was der Thespiswagen für das alte Theater. Unter Karl I. aber, Jakobs Thronfolger, hielt die Musik nothwendig mit dem Staate gleichen Schritt, d. h. sie ging beinah unter, ward von Geselligkeit und Kirche ausgeschlossen; denn Anarchie schont und achtet nichts; ihr Sinn ist Zerstörung.

Dennoch machten sich John Wilson und John Hilton bemerklich, jener der grösste Lautener, Doctor der Musik an der oxforder Universität, grosser Harmonist, dieser Organist in Westminster. In der Zwischenregierung und dem Protectorat machte die Kunst keine Eroberungen. Kaum dass sich Anton Wood aus der Menge erhob.

Als Karl II. und mit ihm Friede und Freude nach London zurükkehrten, kam auch die Musik, ihre unzertrennliche Gefährtin, wieder. Christ. Smith, Director der londoner Concerte, Componist der Theraminte und Rosalinde, und Jak. Harris, Verf der drei Abhandlungen über Kunst, Musik, Malerei, Dichtkunst und Gluck (Lond. 1744. 8.) beseelten die hinsterbende Harmonie wieder durch ihre Talente und förderlichen Wetteifer. Beide stritten um Gelehrsamkeit und Fertigkeit auf einem noch höchst geliebtem Instrumente, der Orgel. Harris, Organist der Katharina von Medicis, war von Sully in Paris angestellt worden. Karls Einzug und Krönung in Paris gaben der Musik Anlass, als Dolmetscherin der Volksfreude ihre Fortschritte und ihre Gewalt über die Herzen zu erweisen. Ob nun aber die Auswanderung auf sie Einfluss gehabt, oder die Zwischenregierung ihr tödtliche Wunden beigebracht hatte, sie trat damals mehr französich, als englisch auf. Ausgezeichnet waren unter dieser Regierung Blow, Mich. Weise, Tudway; alle aber löschte Heinrich Purchell aus, geb. 1658, gest. 1695. besungen von Dryden. Er war für die Musik Englands, was Shakspeare für dessen Bühne, Milton für die epische Dichtkunst, Locke für die Metaphysik und Newton für die Philosophie. So urtheilen mindestens seine Landsleute selbst.

Sein Genius umfasste alle Gattungen der Musik. Tief und oft erhaben in der Kirchen-

musik war er angenehm und ausdrucksvoll in der weltlichen. Er erkannte zuerst den Zauber und die Gewalt der Stimme, achtete ihre Accorde und erstickte sie nicht mit lärmender unnöthiger Begleitung. Die dramatischen Compositionen seiner Zeit vervollkommnete er, weil er ganz nach diesen angegebenen Grundsätzen schrieb.

Seine Vorgänger in der Kammermusik übertraf er so weit, dass ihre Erzeugnisse grossentheils in Vergessenheit geriethen, sobald er bekannt ward. Als Instrumentalmusik werden seine Sonaten noch bewundert; als Vocalmusik seine Oden und Madrigale nicht weniger; immer wird man, sagt Burney, bewundern, wie er den Ton der Leidenschaft traf. Händel übertraf ihn vielleicht nur, weil er nach ihm kam.

Unter Jakob II. und überhaupt in der einen Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts gerieth die englische Musik wieder in denselben Verfall, wie in der Zwischenregierung und dem Protectorat; denn Jakob beschäftigte sich ausschliesslich, wie Justinian, mit theologischen Grübeleien und Streitfragen, ohne Künste und Wissenschaften zu unterstützen. Aber gegen das Ende dieses Jahrhunderts waren die Fortschritte der Musik bedeutend; besonders ward die Virtuosität auf der Geige zu ausserordentlicher Höhe getrieben und die beiden Mattheis, Vater und Sohn, die in England von 1690 bis 1749 spielten, wie Lestrange, wurden nur von Corelli übertroffen.

Nach Purchells Tode glänzten Clarke, Organist an der königlichen Capelle zu London, Componist der vier Jahrszeiten, gestorben 1699, Wilhelm Holder, der über die natürlichen Gründe und Grundsätze der Harmonie schrieb, Criggton, Tucker, Canonicus zu Westminster, Wilh, Boyce, Organist an der londoner königlichen Capelle, auch in der Kirchenmusik; doch keiner verstand besser, als er, der englischen Sprache Ausdruck, Rhythmus und Harmonie zu geben, durch ihn ward sie trotz ihrer Rauhheit musikalisch und wohllautig.

In Italien ging das Oratorium, oder das kirchliche Drama der Oper voran. In England ward in viele shakspearsche Stücke Musik eingelegt und hiemit die Oper vorbereitet; Lulli sah von Frankreich aus, wie seine Melodie und sein Geschmack auf die englische Musik wirkten. Die Engländer gaben hier allen Nationalstolz auf; denn sie fühlten gar wohl, dass die erste Bedingung aller Gesangsmusik ein wohllautender Text und mithin die italienische Musik wegen der musikalishen Sprache auch vorzüglicher sei, als die ihrige. So kamen denn die ersten Componisten und Sänger Italiens wetteifernd auf diese Insel und sie bekam früher, als die meisten übrigen Nationen, eine grosse Oper. Die erste in London aufgeführte hiess Arsinoë, Königin von Cypern. Sie ward unter der Regierung der Marie gegeben, und war von einem Engländer, Thomas Clayton gesezt; hatte aber nur italienische Manier; da-

gegen Pyrrhus und Demetrius, gedichtet von Adrian Morelli, gesezt von Alessandro Scarlatti, halb italienisch, halb englisch gegeben ward. Die berühmten Sänger Nicolini und Margarita hatten die Hauptrollen, die englischen Ramondon und Cook die übrigen. 1710 ward Almahide ganz von italienischen Sängern und Sängerinnen gegeben. Isabella Calliari sang die Almahide. Bald erschien Händel und nach ihm seitdem unübertroffene italienische Sänger und Sängerinnen. Die erste italienische Oper war in England gleich einheimisch, wie die komische.

Die grössten Componisten der niederländischen Schule sind unläugbar Jusquin, Obrecht und Willaert, von welchen schon die Rede war; nach ihnen Verdelot, Gombert, Ariadelt, Bercham, Canis, Courtois, Clement, Crecquillon, Giache, Pevernache, Barton, Richefort, Manchicourt, Deroze und Orlando Lasso. Noch können wir hinzusezen Claud. Goudimel aus Franche Comté, Claudin le Jeune.

Zuvörderst von Philipp Verdelot! Ihn setzen Zarlino und Pie. Pontio unter die Besten seiner Zeit, d. h. die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts. Seine Texte sind allé lateinisch, oder italienisch, seine Harmonie ist so rein, als seine Melodie natürlich. Als berühmten Contrapunctisten lernte ihn in Frankreich der gelehrte Rabelais kennen, der von ihm, als seinem Freunde, spricht. Unter seinen Compositionen zeich-

net man besonders die Schlacht aus, worin der musikalische Geist der Zeit herrscht, und Schwierigkeiten mit glücklicher Einfalt seltsam gemischt sind.

Niclas Gombert, Schüler Jossien de Preux, war dieses in der Geschichte der auflebenden Musik so rühmlich erwähnten Meisters würdig. Wie dieser, war er Meister in der Harmonie, in der Melodie aber nicht so rein und gelehrt.

Die französische Schule nimmt Verdelot als ihren Schüler in Anspruch; mit Recht aber setzen ihn L. Guicciardi und Federmann unter die Meister der niederländischen Schule. Er war Capellmeister Karl V. Dies beweiset nun wol nichts für sein Verdienst; jedoch konnte dieser Fürst, einer der mächtigsten des Mittelalters, gleich berühmt durch seine Staatsklugheit, wie durch seine Grösse, keinen Mann zum Vorsteher seiner Hofcapelle haben, der nicht grosse Talente hatte. Ubrigens beweisen seine zwei Sammlungen von Motetten, dass man ihn mit Unrecht herabsezen würde. Sie sind 1552 gedruckt.

Arcadelt, Schüler von Jossien de Preux, wie der vorige, war, nach Ardamis Aussage, so berühmt in Italien, dass mittelmässige Componisten seinen Namen brauchten, um ihre Werke an den Mann zu bringen, ohne dass dies Arcadelt Eintrag that; denn das Publicum erkannte den Betrug gar wohl. Er war Capellmeister des berühmten Cardinals von Lothringen. Fünf

Bücher Madrigale bezeugen seinen Fleiss, wie sein Talent. Auch diesen Meister eignet die französische Schule sich zu, obwol sein Name offenbar niederländisch ist. Woher er aber auch stamme, er war ein trefflicher Componist, sagt Burney, und seine Melodien sind durch natürliche Anmuth und Süssigkeit ausgezeichnet.

Giachetto Berchems Motetten werden noch jezt geschäzt. Er reihte sich den grössten Componisten Europens an, in einem Jahrhundert, das deren schon viele zählte; seine Klarheit, Einfalt und Reinheit in der Harmonie sind noch unübertroffen. Sein sechsstimmiges Epithalamium ist bewundernswürdig und in dem besten Style jener fernen Zeit (1544). Er sezte viele Stanzen des ariostischen Orlando furioso.

Minder glücklich, als sein Vorgänger, componirte Richefort, zwar gelehrt, aber eintönig. Glareau lobte ihn indess sehr. Das Lob eines grossen Mannes macht berühmt; aber wenn es ungegründet gewesen wäre, so wäre er doch in den Augen der Nachwelt gesunken; mithin muss Richefort keineswegs verdienstlos gewesen seyn.

Tho. Crecquillon steht mit Richefort auf derselben Stufe, wiewol, soviel wir wissen, ihn nicht grosse Männer gelobt haben. Auch Johann Lecoq stellen wir in dieselbe Reihe. Cornel. Canis, der in seinen Compositionen und Fugen minder gesucht war, scheint wohl gewusst zu haben, dass Gesucht-

heit und Künstelei in der Harmonie, wie in allen Künsten, vor allen Fehlern zu vermeiden sind, dass Einfalt, Wahrheit, Anmuth und Ausdruck ausschliesslich anzustreben.

Pe. Manchicourt war auch einer der ersten Contrapunctisten seiner Zeit. Damit ist noch nicht gesagt, dass er genial componirte. Dasselbe gilt von Jusquin Barton, der, nach seinen Werken zu urtheilen, nur den Namen mit dem grossen Jusquin gemein hatte.

Kerles Compositionen, die ihn in Europa bekannt machten, sind, wie die des vorgenannten, weniger genial, als merkwürdig. Bozes *cantiones sacrae* werden mehr geachtet. Zarlino spricht mit Begeisterung von ihm, Galileis Vater lobt ihn und Pet. Pontio sezt ihn unter Willaerts würdigste Schüler.

Fevernage sezte fünf- sechs- sieben- und achtstimmige Gesänge, die 1589 herauskamen und mit Recht geschäzt werden.

Eben soviel Ehre, als ihre Stifter, Jusquin und Willaert, machte der niederländischen Schule als Componist Roland de Lassus, von den Italienern *Orlando di Lasso* genannt, geb. zu Mons 1520. Er scheint seinen Ruf und die Ehrenstellen, wozu er berufen ward, verdient zu haben. Heinrich VIII. nahm ihn mit Auszeichnung an seinem Hofe auf; der Herzog von Baiern wetteiferte mit Karl IX., Könige von Frankreich, um die Ehre, ihn zum Capellmeister zu haben, und Kaiser Maximilian überhäufte ihn mit Güte. Er galt für den ersten

Musiker in Europa, bildete sich nach Cyprian de Rose, hatte dessen trefflichen Geschmack und Gewandtheit. Seine Geschichte beweiset, wie weit in einem Jahrhundert, wo doch schon Hellsichtigkeit zu herrschen begann, die willkürliche Gewalt gehen kann. Wer in jenen Zeiten überlegene Talente und Anlage zu einem berühmten Sänger hatte, ward mit Gewalt in Diensten des Fürsten gehalten, bis es diesem ihn zu entlassen gefiel. Auch Lassus musste sich diesem Gesez, oder Brauch unterwerfen und so ward er, um sich auszubilden, nach Mailand, Neapel und Sicilien gesendet.

Lassus Werke sind zahlreich; er glänzte eben so sehr durch seine Fruchtbarkeit, als seine musikalische Gelehrsamkeit. Er schrieb mehr, als Palestrina, einer der fleissigsten Meister Italiens; einfach, gross und tief, wie dieser, bereitete er seinen Nachfolgern neue Farben und Tinten, womit sie die Farbentafel der Harmonie bereicherten, die in der That eben so sehr für das Ohr, wie Raphael und Tizian für das Auge malt. Er hatte zwei Söhne, die, ganz nach ihm sich bildend, beweisen, dass musikalisches Talent erblicher ist, als ein anderes, wie wir dies schon mehr beobachtet haben.

So haben wir auch schon von Goudimal gesprochen, der, wie Claude Lejeune, der niederländischen Schule angehört. Cl. Lejeune war ihre schönste Zierde; anmuthiger, feuriger und fruchtbarer, als seine Zeitgenossen. Geboren zu Valenciennes ward er zum königli-

chen Kammercomponisten ernennt und galt für den geschicktesten Musiker seines Jahrhunderts. Seine Werke bestehen aus gemischten Sammlungen, Liedern, Psalmen und beweisen, dass er in geistlicher und weltlicher Musik gleich gross war. Er blühte im sechzehnten Jahrhundert.

Die Spanier hatten in den ersten Zeiten des Mittelalters die Harmonie getrieben und der Stifter der spanischen Schule war Alfons, König von Kastilien, der von seinen Völkern der Weise genannt ward. Bereits im fünfzehnten Jahrhundert ward Bartolomeo Ramis, ein trefflicher Musikmeister zu Toledo, dem Franchino von Bologna, seinem Nebenbuhler, entgegengestellt; und Guglielmo Podios Werk *ars musicorum s. commentarii musices*, gedruckt 1495, hatte in Franz Trovars *musica pratica* ein Seitenstück. Henrico de Valderrabano, geb. zu Pennaranda im Königreich Leon schrieb seine *Silva de Sirenas*, oder Abhandlung über die Viole, Valladol. 1547; Melchior von Tours seine *Arte della musica* 1557. Auf diese gelehrten und geistreichen Werke, die an den Ufern des Tajo und Ebro der Harmonie neue Bahn brachen, folgten Venegas de Hinertroia und Cyprians de la Huerga Werke *de ratione musicae et instrumentorum usu ap. veteres Hebraeos*, wie Juan Bermudis Werk *de la declaracion de instrumentos*, Granada 1555.

Vor allen diesen spanischen Meistern der Harmonie zeichnete sich damals schon Franz

Salinas aus Burgos aus, der, obwol früh schon an den Augen leidend, troz seiner Armuth, einer der gelehrtesten Männer seiner Zeit und Spaniens erster Contrapunctist ward. Ein Freund des Cardinal Sarmontus begleitete er diesen nach Rom, als dieser Erzbischof Compostella verliess. Dort suchte er im Vatican alle griechische Handschriften über die Musik auf, welche nach ihm Wallis und Meibomius befragten, und bereichert mit Kenntnissen in dieser Kunst ward er von seinem dankbaren Vaterlande zum Professor der Musik auf der Universität Salamanca ernannt.

Salinas studirte die Theorie der Musik dreissig Jahr. Boethius Werke waren die Grundlage; wie man aber aus gelehrten Werken weniger lernt, als aus der Natur und von dem Genius, so ist auch seine Lehre weniger praktisch, als speculativ und oft dunkel. Pepusch behauptet, er habe zuerst entdeckt, was das Enharmonische der Griechen war. Der Titel seines berühmten Werkes ist folgender: *Franc. Salinae, Burgensis abbatis s. Pancratii de Rocca scalegna in regno Neapolitano et in academica Salamanticensi musicae professoris, de musica libri VII, in quibus eius doctrinae veritas, tam quae ad harmoniam, quam quae ad rhythmum pertinet, iuxta sensus orationis indicium ostenditur et demonstratur; cum duplici indice capitum ac rerum. Salamanticae excudebat Math. Gastius 1577.*

Christoph Morales, päpstlicher Sän-

ger 1540, war Salinas Nacheiferer, nicht sowol als Theoretiker, denn als Förderer der spanischen Musik durch sein Componisten- und Sängertalent. Er ging Palestrina in der Harmonie voran und zeichnete sich doppelt darin aus. Seine Motette *Lamentabar Jacob*, die in der päpstlichen Capelle zu Rom andächtig aufbewahrt wird, wird alljährlich bei einer der grössten Kirchenfeiern gesungen. Adam und Burney erklären sie für eines der erhabensten Kirchenstücke.

Nach Morales war der beste Harmonist Lodovico Vittorio, der geschäzte Motetten für alle Feste im Jahr componirte. Nicht minder schön sind seine Messen, besonders die *missa de'morti*, die lange in Rom aufgeführt ward, und seine Busspsalmen. Er war aus Avila und Zeitgenoss Palestrinas. Der Engländer Pracham urtheilte über ihn, er sei im Ernsten und im Anmuthigen gleich gross, und mässige seinen strengen Styl durch Anmuth, wenn er wolle.

Guerera, des Sevillaners, Flecha's des Barcelloners, Duran's des Estremadurers und Arpilcueta, des Navarrers Werke glänzen mit denen der niederländischen und belgischen Schule in den musikalischen Jahrbüchern des sechzehnten Jahrhunderts. Die Namen Escobedo, Colasans, Bulteso, Palavera, Panchez, Bastamento, Figueroa, Palenza, Pareds, Toletano, Conca, Spinosa und Lorenzo, unter welchen mehre Componisten und Sänger waren, sind in der Geschichte der spanischen Musik in demselben

Jahrhundert eben so merkwürdig. Sie halten Schritt mit Garcilasso de Vega, Calderon, Cervantes und den Malern der spanischen Schule. Ein Beweis, dass dies zwei Welten umfassende Königreich unter Karl V. ein Jahrhundert hatte, das vielleicht ohne die Inquisitionswuth mit dem augustischen und perikleischen hätte wetteifern können!

Kap. 10.

Von dem künstlichen Sopran.

Dass im Morgenlande, dem Sitz des Despotismus, wo einige Unwürdige eine Menge Sclaven lenken und beherrschen, wo gegen alle Gesetze der Natur und Sittlichkeit eine Unzahl Unglücklicher systematisch sinnlicher und verbrecherischer Lust, ja wilder und ausgearteter Eifersucht geopfert werden, der Mann, seiner Würde beraubt, schimpflich sich selbst zu überleben gezwungen wird, ist nicht so befremdlich, als dass dasselbe in Europa geschieht — in dem so gerühmten, hellsichtigen Europa, besonders aber in Italien, dem Vaterlande der Wissenschaften, der Künste und der Freiheit.

Gleichwohl zeugt die Geschichte leider für diesse Verirrung. Die Römer bekamen unstreitig ihre verstümmelten Knechte, die ihnen dienten, aus Afrika und Asien. Wenn sie auch das Verbrechen nicht selbst begingen, so brauchten

sie doch seine Opfer. *Monstrum hominis* nennt einer bei Terenz einen armen Verschnittenen.

Im Orient wurden sie zu den niedrigsten Verrichtungen gebraucht, als sollte ihr Unglück noch dazu mit Schmach gesellt werden; manche jedoch bewiesen, dass der Quell des Muths und der Ehre nicht mit dem der Zeugung vertrocknet und entrissen sich der Schmach durch Geist und Heldenmuth. Dahin gehört des unglücklichen Belisars unglücklicher und würdiger Nacheiferer, Narses, unter Justinian.

Als vom dritten und vierten Jahrhundert an der Katholicismus festgegründet war und seine Glaubenslehren dies Verbrechen, wie die Sklaverei, ächteten, so hätte man eine solche Missethat wol nicht wieder erleben zu müssen gefürchtet. Dennoch geschah es; nur, wenn ehedem die Eifersucht es beging, so geschah es jezt, um die Gesänge einer Oper, oder die einfach edlen ambrosischen Gesänge von diesen Opfern vortragen zu hören. Dem Kirchendienste fiel das erste, Pater Girolamo von Perugia. Er gehörte zur Congregation des Oratoriums, welches nachher durch ausgezeichnete Gelehrte sich verdienter gemacht hat. Er ward als trefflicher Sopran und zur Belohnung seiner schönen Stimme, wie seines freiwilligen, oder erzwungenen Märtyrthums, bei der päpstlichen Kapelle angestellt, im Jahre 1601. Bis dahin hatten Spanier diese Stimme mit Falsett gesungen, und um solchen Preis, wie Girolamo,

scheinen sie doch nicht eine schöne Stimme beehrgeizt zu haben.

Der Kapellmeister Santorelli, der dies und dass der Pater nur drei und vierzig Jahr alt geworden, erzählt, war in gleichem Falle.

Aber die Geschichte des menschlichen Elends und Verbrechens sezt diesen barbarischen Gebrauch noch weiter zurück. Theodor Balsamone sezt ihn schon in das zwölfte Jahrhundert, wenn er sagte *olim cantorum ordo non ex eunuchis, ut hodie fit, constituebatur, sed ex eis, qui non erant huiusmodi scholae, et concilio Trullano*'.

Am häufigsten geschah es jedoch für das Theater. Nachdem man Einmal den Erfolg so schön und glücklich gefunden, opferten nicht nur die Väter ihre Söhne der Muse des Gesanges und dem Gott des Goldes, sondern die Söhne drangen, gleich Priestern der Cybele, selbst darauf. So opferte sich der berühmte Marchesini vor ganz Bergamo auf, damit nur seine Stimme nicht umschlüge, sondern selbst in den Jahren der Reife schöner würde.

Indess verbot man endlich doch, ob aus Ueberzeugung, oder nur aus Heuchelei, diesen Halbselbstmord und die italienischen Fürsten verbannten ihn gesezlich.

Heimlich jedoch dauerten diese Morde noch fort und als Lalande Italien besuchte, war er davon so fest überzeugt, dass er in Neapel das Aushängeschild eines Katzenoperateurs für das eines Männerverstümmlers hielt. Dies war ihm

wol zu verzeihen, da er auf den vorzüglichsten Bühnen Italiens die grössten Sänger nur unter dieser schnöden Gestalt glänzen sah.

Auch ich habe mich lange in diesem schönen Lande aufgehalten, es ganz durchreiset, und freue mich, ihm die Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, dass jezt weder auf Dörfern, noch in Städten auch nur eine Spur dieses kannibalischen Verbrechens zu finden ist. Am besten beweiset dies die kleine Zahl der Unglücklichen, die jezt in den grossen Opern die Sopranpartie singen. Seitdem Marchesi und der entzückende Crescentini sich zurückgezogen, kenne ich nur noch Veluti.

Sollte dieser Gebrauch wieder in Aufnahme kommen, lieber möchte ich diese heitere lebenschmückende Kunst selbst missen.

Kap. 11.

Neapler Schulen und Componisten.

Eine Niederlassung von Athen unter dem schönsten Himmelstrich Europens, reich an den Erzeugnissen des fruchtbarsten Bodens in Italien, wie des griechischen und asiatischen Handels, war Neapel in der vorchristlichen Zeit, wie im Mittelalter, Siz der Wohlhabenheit, der Künste, vor allen der Tonkunst. In der vorchristlichen Zeit ertönte ein bedecktes und ein unbedecktes Theater von dem Gesange des Alexis aus Thurium und Menanders aus Syra-

kus; und alle vier Jahre wurden zu Ehren Augusts der Muse der Melodie Spiele geweiht. Da strömten, nach Strabos Bericht, aus allen Enden Griechenlands die berühmtesten Musiker hin. Nicht Ein Odeum hatte Neapel, wie Athen, sondern zwei, und Claudius sowol, als Nero kamen dahin, ersterer, um die zu Ehren seines Bruders, des tugendhaften Germanicus, griechisch geschriebene Tragödie aufführen zu lassen, lezterer, seine oder seines Lehrers Seneca Verse selbst zu singen. So war Neapel im Alterthum Siz der Künste und der Weichlichkeit, trieb aber besonders die Musik, wofür seine Bewohner geschaffen zu seyn schienen. Himmel, Sitten, Gewohnheiten, Ueberlieferungen, Sprache, kurz alles flösste ihnen Liebe zur Musik ein.

Im Mittelalter theilte es zwar ganz Italiens Loos, nämlich das Joch der Barbarei; doch war es insofern besser vor vielen Nachbarstädten bedacht, als es länger unter den morgenländischen Kaisern blieb, die bis auf Justinian die Künste ermuthigten; und so ward seit der Zeit die Harmonie dort immer gepflegt. Mehr oder minder ausgezeichnete Künstler componirten griechische Kirchenstücke für beide Kirchen, deren Ritus gleich herrschend war. Schon im elften Jahrhundert hatte Cardinal Alberico, einer der berühmtesten Mönche aus dem Kloster Montecassino, das soviel Gelehrte gebildet hat, vor Guy von Arezzo, wie Friederich II., sein heldischer Sohn Manfredi, und Robert von Anjou den Geschmack an Musik durch Schrift und

Beispiel befördert. Besonders liebte König Robert, der als Freund der Wissenschaften und Petrarcas auch diesen anbetenden Verherrlicher Laurens mit dem unsterblichen Lorbeer krönte, die Musik, die er von seinem berühmten Kapellmeister Marchetti lernte, dem Verfasser des *Lucidarium in arte musicae planae.* Auch Philipp von Caserta, der *de diversis figuris* schrieb, glänzte zu derselben Zeit, an dem nämlichen Hofe.

Unter Ferdinand I. von Arragonien jedoch musste die Musik, um in Neapel zu gedeihen, ausländische Meister herbeirufen, die wol berühmter waren, als sie verdienten. Der Holländer Tinctor und die Mailänder Garnerio und Gaffurio legten den Grund zu einer Schule, welche die besten Meister Italiens gezogen hat. Damals wurden nach und nach Aristoxenus von Tarent, Aristides und andere Schriftsteller über Musik in das Lateinische übersezt. Da erschien das erste musikalische Wörterbuch, von Tinctor selbst geordnet, und Ferdinands Tochter, Beatricen, gewidmet. Gaffurio gab sein *theoreticum opus harmonicae disciplinae*, und das Werk *de practica musicae et de harmonia instrumentorum* heraus, worin, nach Burette, die meisten Musikkenntnisse der Griechen enthalten sind. Diesen drei Meistern folgten viele andere, sämtlich Neapler, und man kann Cerone dazu zählen, der spanisch *el Melopo y maestro, tractado de musica teoritica y pratica* schrieb.

Um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, als nun in Italien alle Künste so schön und prachtvoll wieder aufblühten, wie einst in Athen und dem alten Rom, erhielt die Musik in Neapel an mehren ausländischen Künstlern grosse Stützen. Alles verkündete schon den glänzenden Aufschwung, den sie im siebzehnten Jahrhundert nahm. Der berühmte Orlando Lasso, ein Holländer, wie Tinctor, ward Kapellmeister in München und wirkte, laut Zeugnisses der Geschichtschreiber, ungemein auf die Neapler ein. Damals wurden nach und nach, ohne Unterstützung der Regierung, die vier Conservatorien der Musik gestiftet, von welchen schon oben die Rede war, und die gar bald Schüler bildeten, welche ihre Meister überflügelten. Freilich hatte die Musik, die damals noch in der Wiege lag, alle Schwächen und Unvollkommenheiten der Kindheit. Man sprach viel von den sogenannten Räthseln des Gesanges, die in Grunde nur das Studium desselben erschwerten. Pietro Ceroni fasste nun den Entschluss, die Melodie einer rohen Handwerksfertigkeit zu entreissen, den neuen Zöglingen ihr Studium zu erleichtern, und sie durch weise Lehren, wie liebliche Ausführung, anzulocken, statt sie durch endlose unvernünftige und unzusammenhängige Regeln abzustossen. Er, selbst ein Schüler eines der neuen Conservatorien, aber zu Bergamo geboren, wirkte durch seine *regole del canto fermo* (*Napol.* 1609) und seine mit Recht von Martini, Reqñeño und Ar-

teaga gerühmten Talente, höchst glücklich auf den Musikunterricht. Kurz alles verkündigte die Morgenröthe des schönen Tages, der die Siege der neuen Melodie verklären sollte. Und fürwahr nicht allzufrüh! Denn in allen Künsten waren damals schon Meisterwerke aufgestellt. Die Malerei rühmte sich der grössten Meister und der schönsten Gemälde; die Bildnerkunst zählte schon eine Menge vorzüglicher Werke und die Baukunst schmückte Italien allenthalben mit Tempeln, Palästen und Basiliken; gleich reine, wie zierliche Dichter arbeiteten dem Gesang und den Instrumenten in die Hände. Es war als ob die Zeiten des Pythagoras, Archytas und Aristoxenus wiedergekehrt wären. Allenthalben erschienen Werke über die Musik.

Der erste neapler Componist dieser Schule, der sich auszeichnete, war der Prinz Don Gesualdo von Venosa, Horazens Geburtsort. Gestorben 1618. Da er schon früh ausnehmende Lust zur Musik zeigte, übergab ihn der Vater dem Verfasser mehrer musikalischen Lehrbücher im sechzehnten Jahrhundert, Pomponius Nenna. Diesem Vater war nicht bloss darum zu thun, seinem Prinzen eine feine Erziehuag zu geben, sondern er glaubte mit Recht, dass er durch Beispiel und Ansehen diese von den Neaplern so geliebte Kunst fördern könnte. Und so studirte er denn die Musik so tief, als es die damalige Zeit gestattete und stiftete hierauf in seinem Palast eine Aka-

demie, die den Zweck hatte, den musikalischen Geschmack zu verbreiten und zu bilden.

Er componirte selbst Madrigale, die damals an der Tagesordnung waren, und worin er all seine Nebenbuhler übertraf. Sie machten nicht nur in Neapel, sondern in ganz Italien Aufsehen. Voss *), Bianconi, Doni und Tassoni erklärten ihn für den grössten Tonsetzer seiner Zeit, der, seiner Vorgänger Bahn verlassend, alle durch neu entdeckte Melodie und Modulation übertraf. Sänger und Spieler waren so von seinen Compositionen entzückt, dass sie keine andere Musik singen und spielen wollten.

Purchell und Händel, besonders lezter in seinen Orgelfugen, nahmen mehre Modulationen des Prinzen herüber. Auch Laborde in seinen Versuchen über Musik, und J. J. Rousseau in seinem musik. Wörterbuche haben diese Madrigale gelobt; nur Burney meint in seiner Geschichte der Musik, der Prinz habe seine Zeitgenossen wol mehr durch seinen Rang, als durch sein Verdienst zu blenden verstanden.

Die Werke dieses Componisten sind sechs Bücher fünfstimmiger und ein Buch sechsstimmiger Madrigale. Auch ahmte er die Gesänge Jacobs I., Königs von Schottland, nach.

Nach dem Prinzen von Venosa um 1570 trat Mario de Curti auf, der Melodie durch

*) *De quat. art.* 3, 10. 26. *Chronol. mathematic. ad saec.* 16. *Opp. To.* 1. *p.* 93. *II. p.* 4.

seine Gesänge, der neapler Schule durch seine Kenntnis des Contrapuncts Ehre machend. Blind, gleich Homer und Milton, war er doch ein vollendeter Componist für seine Zeit; gerade als ob der Genius für den Verlust des feinsten und nöthigsten Sinnes entschädigen sollte! Curti vervollkommnete nicht allein durch seine Talente die Melodie selbst, sondern förderte auch ihre Fortschritte in seinem Neapel. Seine Modulationen waren gelehrt und rein, natürlich und ausdrucksvoll. Er half die Schule mit gründen, welche von Neapel aus durch seine Werke und Schüler sich über ganz Italien verbreitend die lieblichste und allumfassendste Kunst wiedergebar.

Salvator Rosa, der nach ihm und in der Geschichte der Kunst folgt, ist ein natürlicher und ausdrucksvoller Componist. Sein Musiklehrer ist unbekannt; seine schöpferische Urkraft bedurfte vielleicht nur geringer Anregung. Damit gelang es ihm, in dem bewegtesten Leben, bei der doppelten Beschäftigung mit Malerei und Dichtkunst, der hastig eilenden Zeit noch Augenblicke abzugewinnen, die er der Muse der Melodie mit Glück weihte. Unter andern Tonstücken führt man seine Cantaten an, die noch jezt als Dicht- und Musikwerke geschäzt werden. Seine Melodie steht gleich erfreulich, wie erstaunlich, hoch über seiner Zeit. Seine Cantaten sind glücklicherweise in einer Sammlung italischer alter Tonstücke aufgefunden worden. Mehre sind dar-

unter von seiner eigenen Hand. Er ist für die Kunst einer der seltenen Geister, die nach Allumfassung streben.

Indess bedurfte die langsam und allmählig, wie alle Künste, fortschreitende Melodie eines Geistes, der mit Unwissenheit und Geschmacklosigkeit, Zünftelei und schlechten Grundsätzen brechend, die Kunst schneller empor führte. Ein solcher war Alexander Scarlatti, geb. 1658. Er ward bald Herr und Meister der neapler Schule, die seitdem stets fleissigen und hochbegabten, im Geiste ihres Verbesserers wirkenden Männnern anvertraut ward.

Auch sein Lehrer ist unbekannt; da aber damals Carissimi an der Spitze der römischen Schule glänzte, glaubte er dieses Meisters Tonstücke in der Hauptstadt der Künste selbst hören zu müssen, um sich nach einer so musterhaften Schule zu bilden. Er begab sich also nach Rom und die Art, wie er mit diesem Componisten Freundschaft schloss, verdient schon darum eine Erwähnung, weil sie zeigt, wie erfindsam und sinnreich die Liebe zur Kunst ist.

Scarlatti nämlich war damals der erste Harfner, und so stellte sich dieser Linus dem Orpheus vor. Neidlos, wie immer das wahre Talent, theilte Carissimi für die reizend componirten und gesungenen Arien ihm seine bewundernswürdige Lehrweise und die Geheimnisse seiner Kunst mit. Der Schüler durchreisete nun, so schön bereichert, Italien, lernte die Theater und Meister von Bologna und

Florenz kennen und verweilte in Venedig, wo er die Grundsätze der dasigen Schule, wie in Rom, ganz einsog. Von hier ging er nach Wien, dessen aufblühende Schule Teutschland die herrlichsten Früchte versprach, sobald italische Meister sie besuchten und aufklärten. Hier versuchte er sein Talent; seine Opern und seine Kirchenstücke fanden gleich grossen Beifall.

Auf seiner Rückreise nach Neapel verweilte er wieder in Rom, wo er durch mehre mit Entzücken aufgenommene Opern die Schuld des Dankes für die gastliche und freundliche Aufnahme abtrug.

Wieder in Neapel angelangt, glaubte der nun an Wissen und Erfahrung gereifte Componist sich ganz seinem Vaterlande weihen zu müssen, und somit strebte er, es mit vielen neuen Erzeugnissen, sowol Opern, als Kirchenstücken zu bereichern, und gestaltete die neapler Schule durch die besten Gesetze, Grundsätze und die vollkommenste Lehrweise um.

Bis auf ihn waren die Opernouverturen nur magere obligate Symphonien, handwerksmässige, oft geschmacklose Erzeugnisse. Er gestaltete dies Beiwerk um, indem er es weniger an die Formen, als an den Grundgedanken des Werkes knüpfte, und zu einer Art musikalischen Epilogs, oder Programms der Handlung machte, es wahr, bilderreich und melodisch behandelte. Er führte mit dem berühmtan Stifter der lombardischen Schule, Monteverde, die

Dissonanzen ein, vervollkommnete das obligate Recitativ, erfand das *da capo*, oder das Ritornell, welches vor ihm in Italien weder bekannt, noch üblich war.

Gleich fruchtbar, neu und urkräftig war er auch in der Kirchenmusik. Er hat mehr als zweihundert Messen und Opern gesetzt, worunter *Mitridate*, *Ciro*, *Telemaco*, *Turno*, *Regolo*, und *La principessa fedele* die schönsten sind. Nehmen wir dazu noch seine vielen schönen, musterhaften, noch jezt in Italien gesungenen Cantaten, so steht der tüchtigste und kräftigste Künstler vor unserer Seele. Er starb 1728.

Hier wollen wir, der Zeitfolge gemäss, noch von den zwischen ihn und seine Söhne fallenden Componisten sprechen.

Cristofano Caresani, geb. zu Neapel 1655, war Organist an der königlichen Capelle zu Neapel, und allgemein als ein grosser Componist seiner Zeit geschäzt. Wir kennen weder Opern, noch Kirchenstücken von ihm, wol aber noch jezt geschäzte Duos und Trios. Der fleissige und gelehrte Choron hat seine Solfeggi in seine köstlichen *principes de composition des écoles d' Italie* aufgenommen und dabei bemerkt, dass sie in allen Gesangschulen eingeführt seyn sollten.

Caresani folgte in Neapel Domenico Gizzi, geb. zu Arpino 1680, gest. zu Neapel 1745. Er war nicht nur ein berühmter Sänger, und Singlehrer, der unter andern den berühmten Conti bildete, welcher sich nach ihm Giz-

ziello nannte, sondern componirte auch in mehren Gattungen so, dass er seine Meister und Nebenbuhler übertraf. Gefühl, Zartheit, Anmuth, Reichthum an Ideen, Einfalt, Reiz, sinnreiche Motiven zeichnen ihn aus. Es herrscht gleichviel Gemüth wie Geist in seinen Melodien. Indess ist auch nicht das Mindeste von ihm aufzutreiben, so dass sein Ruhm nur auf Überlieferung ruht.

Sei es Neid, oder Ohnmacht der Natur, Talent und Genius sind meistens nicht erblich. In der Musik ist es jedoch nicht selten der Fall, wie die Couperins, Mozarte und Bache beweisen, und, was es uns hier gilt, die Scarlatti.

So hatte Domenico Scarlatti, geb. 1683, alle Gaben seines Vaters und war weniger sein Schüler, als sein Nachfolger. Auch er besuchte bei Zeiten, als er kaum seine musikalische Schule durchgemacht, die italischen Schulen, besonders Venedig, welches damals mit Neapel in der Melodie wetteiferte. Aufgeregt durch die Trefflichkeit, die ihn umgab, versuchte auch er, was sein Talent vermochte, und seine Werke wurden, ohne dass der frühere daselbst erworbene Ruf seines Vaters ihnen Eintrag that, mit Entzücken aufgenommen, und von Kennern genossen und geachtet. Er verdiente den ungetheilten Beifall.

Jezt suchte er die Freundschaft der venediger Meister, wie sein Vater die der römischen, besonders des Carissimi, gesucht hatte. Er lernte Händel kennen, der, obgleich ein Teutscher,

doch für einen Italiener in Venedig galt. Mit diesem, der damals für Teutschland dasselbe war, was sein Vater für Italien gewesen, verband er sich so innig, dass er ihm nach Rom folgte, und seinen Rath, seine Einschläge, seinen Umgang auf alle Weise benüzte. Nur als er portugiesischer Kapellmeiser ward, schied er von ihm. In Lissabon componirte er Opern und Kirchenstücke, die dort eben soviel Beifall fanden, als die in Venedig.

Im Jahr 1726 kam er aus Portugal zurück und wollte sich, ehe er in sein Vaterland ging, einige Zeit in Rom aufhalten. Da lernte er Quanz kennen und befreundete sich mit ihm, wie früher mit Händel. Hier componirte er nichts. Es war, als ob er alle seine Kräfte zu Ehren seiner Vaterstadt aufsparen wollte, wie sein Vater. In Neapel componirte er dann für Theater und Kirche mit allgemeinem Beifall, nicht nur weil er einen berühmten Vater hatte und weil ein Mitbürger, der etwas leistet, doch auch wol gern anerkannt wird; sondern weil seine Compositionen sich durch Kunst; Geschmack und geniale Gewandtheit auszeichneten.

Hasse, der damals in Neapel studirte und Zeuge von Scarlattis Ruhm war, bewarb sich um seine Freundschaft, wie Quanz und Händel. Er pflegte über funfzig Jahre nach diesem geschlossenen Freundschaftsbunde oft noch zu sagen, keiner habe so viel Begeisterung und

Geschmack in seiner Kunst gehabt, als Domenico Scarlatti.

Und wirklich, wo er sich auch zeigte, fand er ehrenvolle Aufnahme. Er wurde, wie früher nach Lissabon, so später nach Madrid berufen und begann dort glänzend mit der Oper Merope; ward königlicher Kapellmeister und Klaviermeister der Königin; denn, wie sein Vater, war er auf diesem Instrumente, wie auf der Harfe, Virtuos.

Sein Styl war, wie der seines Vaters, nach welchem er sich gebildet hatte, einfach, grossartig und majestätisch; wie ernst auch die herrschende Farbe seiner Melodie war, ging sie doch nicht weniger zu Herzen, ja schmeichelte sich selbst dem Ohre ein. Seine Kirchenmodulationen hatten nicht die eintönige Strenge des alten Kirchengesanges und in seinen Opern wusste er alle Leidenschaften und Empfindungen richtig und anmuthig darzustellen. Er hat der Königin von Spanien Sonatensammlungen gewidmet, die von allen Kennern bewundert werden.

Einer der ersten Schüler Alex. Scarlattis nach seinem Sohne, an Genius und Talent, ist Nicolo Porpora, geb. zu Neapel, um 1685, gest. 1767. Wie sein Meister, dessen Unterricht er würdig genüzt hatte, reiste er, als er das Conservatorium verliess, und führte zu Wien 1717 seine *Arianna e Teseo* mit einem Beifall auf, welcher ihr auch in Venedig und Lissabon zu Theil ward.

Der Beifall eines der ersten teutschen Höfe

und eines für Musik glühenden Volks war ihm nicht nur süsser Lohn, sondern auch Aufruf zu grössern Strebungen. Man hatte in seinem ersten Werke Kraft, urgeistige Eigenthümlichkeit, Tiefe, begeisterte schöpferische Erfindsamkeit erkannt; aber es fehlte an Vollendung, und so fühlte er wohl, dass er bei seinen künftigen Leistungen dahin streben müsse. Er gab in Venedig seinen *Siface*, *) hatte aber, minder glücklich, als in Wien, diesmal einen bedeutenden Nebenbuhler zu bestehen. Lionardo da Vinci nämlich, von welchem bald die Rede seyn wird, gab damals seinen Cyrus, welcher theils als Werk eines überlegenen Geistes, theils durch grössern Bühnenglanz, besser gefiel. Dennoch befeuerte dies Porpora nur mehr und allmählig gewann er durch fortgesezte Operncompositionen auch den Beifall der Venediger.

Jezt verliess er Venedig und ging nach Dresden, wohin sein Ruf ihm vorangegangen, und der Churfürst ihn als seinen Kapellmeister berufen hatte. Dresden ist, oder war in Teutschland für Musik, was Neapel in Italien. Porpora musste also glänzend sich entwickeln, um so glänzender, da eben damals Hasse, ein geborner Sachse, sich in Dresden aufhielt und in ihm ein vielleicht noch furchtbarerer Nebenbuhler, als Vinci. Er waffnete sich also

*) Gerbert im Lex. der Tonkünstler unter L. *da Vinci* nennt *Farnace*, und Rom als den Ort des Ereignisses. Uebers.

muthig, und schrieb nach und nach mehre Opern, die, ohne dass seines Nebenbuhlers Gegenwart und Ruf ihnen Eintrag that, von Hof und Volk mit Beifall gekrönt wurden. Ja er trug einen doppelten Sieg davon, und der zweite war nicht minder rühmlich, als der erste. Er führte dem Publicum seine Schülerin, die junge und schöne Mengotti vor, unstreitig eine der ersten Sängerinnen Italiens, die in Europa gehört worden waren. Er stellte sie der berühmten Faustine, der Gemahlin Hasses, entgegen, die lange in Italien, wie in Teutschland, den Scepter des Gesanges geführt hatte. Wie freute sich Porpora, seine Schülerin von Hof und Stadt mit Entzücken aufgenommen zu sehen!

So ruhmumstrahlt ward er nach London zur Direction der italischen Oper berufen.

Es schien sein Schicksal, überall Nebenbuhler zu finden und die furchtbarsten Gegner bekämpfen zu müssen. Kaum war er in London eingetroffen, als er den gefährlichsten fand — Händel. Händel, obgleich ein Teutscher von Geburt, durfte sich, vermöge des so lange unwandelbar erhaltenen Beifalls, als Engländer betrachten. Und so musste denn diesmal Porpora die Segel streichen, sein Stern erbleichen vor jenem. Zwar machten seine Strebungen seinem Muthe, wie seinem Talent Ehre; aber die öffentliche Meinung und der Gemeingeist, die bei den Engländern alles gelten, schützten mit ihrer undurchdringlichen Aegide den Tonkünstler, dessen Grabmal bei Königen zu sehen

ist. Es half nichts, obgleich Farinelli mit seiner göttlichen Stimme in seinen Opern sang, sie wurden mit einer an Verachtung gränzenden Gleichgültigkeit angehört. So musste denn Porpora England verlassen, und ging nach Neapel zurück, hörte aber, mismuthig über sein Geschick in England, zu componiren auf.

Er wird von Kennern als Muster, besonders im Recitativ und Arie angesehen. Sein schönes Talent bildete sich unter seinem schöpferischen Lehrer. Darin war kein Componist gewandter, tiefer und wahrer, als er. Auch im Cantabile, in der Sonate war er stark, wie Alex. Scarlatti, und dazu Meister auf dem Klavier. Eben so hatte er seine Kunst wissenschaftlich ergründet und ward deshalb von seinen Mitbürgern der Patriarch der Harmonie genannt.

In seinem zwei und achzigsten Lebensjahre starb er in grosser Armuth, worein ihn seine Grossherzigkeit gestürzt hatte. Seine vorzüglichsten Opern sind: *Arianna e Teseo*, *Siface*, *Meride e Salinunte*, *Imeneo in Atene*, *Semiramide*, *Tamerlano*, *Annibale*, *Arbace*, *Polifemo*, *Ifigenia*, *Rosbaldo*, *Statira*, *Il matrimonio*, *Ercole*, *Ebe*, *Il itronfo di Camillo*. Komische Opern kennen wir nicht von ihm; seine Kirchenstücke aber sind seiner würdig.

Porporas Mitschüler, Freund und Gefährte war ein Meister, von welchem nichts auf die Nachwelt gekommen, als sein Name und das Andenken an seine Werke, welche die träge, oder nachlässige Mitwelt zu sammeln unterlas-

sen hat. Er theilte mit Porpora Schmerz und Lust, zuweilen auch Ruhm; denn in Venedig arbeitete er vermuthlich an einigen Opern mit. In jener Zeit war, wie wir später bemerken werden, ein Verein dieser Art von zwei Componisten, sogar verschiedener Schulen, zu einem Theater- oder Kirchenstücke nichts Ungewöhnliches. Dieser Mann war Matteo Vivaldi, dessen Verdienste ihn gleich merkwürdig machen, wie Porporas Freundschaft. Die alten Meister führen ihn als gewandten Meister in ernsten und komischen Opern, als tiefen und ernsten im Kirchenstyl an. In allem hatte er sich nach grossen Vorbildern gebildet; Gesang und Begleitung deckten und glichen sich gegenseitig bei ihm aus. Ausgezeichnet war er im Cantabile durch süsse Anmuth und zierliche Reinheit. Lange war er seiner Vaterstadt und mehrer italischer Städte Liebling. Er scheint die Halbinsel nicht verlassen zu haben.

Ein Componist aber jener Zeit, der Scarlatti selbst berührte, Porpora glich und mit ihm den Ruhm eines Läuterers der Melodie und Erweiterers der Harmonie theilte, war Domenico Sarri, geb. zu Neapel 1688. Im Jahre 1725, wo er seine Studien vollendet hatte, trat er mit einem Meisterwerke auf. Er schrieb nämlich für die turiner-Bühne Metastasios *Didone* und zog alle Blicke Italiens auf diesen Winkel. Neapel hatte, wie andere Städte, welche er auf seinem Wege nach Oberitalien begrüsst, schon mehre seiner Versuche bewundert.

Dido aber ward von Kunstrichtern selbst als das Werk eines ausgezeichneten Tonkünstlers anerkannt. Er war der erste, welcher die rührenden Dramen des ersten italischen lyrischen Dichters in Musik sezte, und hiemit allen Componisten von Genius die Bahn brach. Dido war ein Glanz- und Prachtstück jener Zeit, voll zauberisches Reizes und scenischer Wahrheit. Tito *Sempronio* folgte. Die Musik, ganz dem Gegenstande angemessen, war begeistert und kräftig. Der Gegenstand ist bekanntlich mehr tragisch, als lyrisch, und wiewol, meines Erachtens, dergleichen weniger, als heroische, oder mythische, sich für die Bühne eignen, so kann doch ein Musiker Kraft und Tiefe seiner Kunst daran bewähren. Schon damals hatte die kaum ein halbes Jahundert alte grosse Oper alle Gattungen von Bühnenstücken sich angeeignet und die Tonkünstler folgten, ohne Besorgnis, zu irren, den glänzenden Spuren des Apostolo Zeno und Metastasio. Tito Sempronio machte eben so viel Glück, als Dido, und wiewol beide Opern die schönsten sind, welche die neapler Schule aufzuweisen hat, waren doch auch Sarris übrige und zahlreiche Werke nicht minder merkwürdig.

Nachdem Sarri, wie es damals gewöhnlich war, seinen Ruf in Italien begründet hatte, reiste er, wie Porpora, nach Teutschland. Hier vergrösserte er ihn durch Kirchenstücke, Messen, Motetten und andere Werke, die von einem natürlich guten, gefühlvollen und frommen

Volke mit Entzücken aufgenommen wurden. Wie glänzend aber und tief auch Sarris Talent seyn mag, man behauptet doch, er habe sich nach dem grossen Lionardo da Vinci gebildet. Diese Herabsetzung seiner urgeistigen Eigenthümlichkeit hat freilich um so mehr Gewicht, da sie von einem der besten Tonsetzer Teutschlands, und Friedrichs II. Musiklehrer, Quanz, herrührt und Lionardo da Vinci jünger war; wir getrauen uns aber den Angegriffenen zu vertreten, wenn wir dagegen bemerken, dass er vor dieser Bemerkung über ihn Werke geliefert hatte, deren urgeistige Eigenthümlichkeit und Kunst bewundert wurden, dass er also keinesweges zu den knechtischen Nachahmern gezählt werden kann.

Nach Sarri blühte Ignazio Gallo, geb. zu Neapel 1698, ein Schüler Alex. Scarlattis. Schon in den ersten Versuchen seines aufblühenden Talents gab er den Genius des Meisters kund und so ward er auch Meister des Conservatoriums *della Pietà*, und als dieses einging, des loretischen.

Unterricht, eine der ernstesten Beschäftigungen des menschlichen Geistes, und mithin derer, welche am meisten Fähigkeit und Verdienst haben, hat doch das Unglückliche, dass er, trotz seinen den Künsten und der Gesellschaft gewährten Vortheilen, die Erfindsamkeit erstickt und ertödtet. So verlieren Künste und Wissenschaften nicht selten, wenn Männer von Talent ausschliesslich darin unterrichten und sie ver-

breiten, statt selbst Meisterwerke zu schaffen. Unstreitig ging es dem hier genannten Meister so und wird noch manchem andern so ergehn.

Gallo legte sich ganz auf den Unterricht und stand mehren ihm anvertrauten Conservatorien vor. Er widmete seinen Schülern alle Zeit und Sorge. Wenn er einen grossen Namen ohne, soviel uns wenigstens bekannt ist, ein grosses Werk hinterliess, so muss man dies seinen Lehrgrundsätzen zuschreiben, welche die Kunst allerdings gewaltig förderten. Denn, Dank den eifrigen Meistern, wie Gallo, und den glücklichen Forschungen in der Theorie, die neapler Schule ward von Tag zu Tag reicher. Ihren Bemühungen danken wir mehre Erzeugnisse dieser Art; und wenn eine Kunst sich läutert, wenn sie durch Meisterstücke wächst, so gebührt der Dank nicht bloss denen, die sie hervorbrachten, sondern grossentheils ihren trefflichen Lehrern. Ein solcher war Gallo; er nuzte seiner Schule ganz vorzüglich.

Jezt gehen wir zu dem unläugbar grössten Meister der neapler Schule über, Lionardo da Vinci, geb. 1690 zu Neapel, gest. durch beigebrachten Gift 1732.

Wie Porpora gab er früh die seltensten Talente kund, und seine Lehrjahre waren kurz, aber glänzend. Er war noch im Conservatorium, als er, schon damals zu den grössten Hoffnungen berechtigte und von einem der Directoren in Rom berufen ward, die Oper Semiramis zu

schreiben. Dieser erste Versuch ward als ein Meisterwerk lebhaft aufgenommen.

Der Beifall der Römer und aller Italiener, die bekanntlich in der Musik schwer zu befriedigen sind, schmeichelte seinem Ehrgefühl und so ruhte er nicht, bis er den Preis errungen.

Die Römer waren von seinen Melodien, seinen Begleitungen, und überhaupt von der glänzenden Farbe seines Styls, der schönsten und reinsten in einer an grossen Meistern so fruchtbaren Zeit, überrascht worden. Er glaubte nach Neapel zurückkehren zu müssen, um dort den Beifall seiner Mitbürger zu geniessen. Seine dort aufgeführte Oper Astyanax erhielt einen seine kühnsten Hoffnungen überflügelnden Beifall und sein Ruhm verbreitete sich über Italien hinaus. Von dem Augenblick an bewarben sich die Bühnen der grössten italischen Städte um das Glück, ihn zu ihrem Componisten zu haben. Venedig siegte über alle. Seine Iphigenie machte soviel Glück, als Cyrus, an welchem man noch die Gluth, Schönheit und seltene Melodie bewundert. Mit seinem Glücke wuchs sein Genius. Er kehrte in seine Vaterstadt zurück, geschmückt mit der Anmuth der Jugend und der reifern männlichen Schönheit.

Kurz nach seiner Ankunft schrieb er *Rosmira*, die durch neue und schöne Accorde, frische, reine und wahre Melodie, und überhaupt durch tiefe und gelehrte Kenntnis der Modulationen und der verborgensten Geheim-

nisse der Harmonie gefiel. Wieder nach Rom berufen, das trotz seinem Unbestande, seinen Vinci doch nicht entbehren konnte, schrieb er Artaxerxes, dann Dido, sein und der italischen Bühne Meisterstück.

Vinci's Ruhm erreichte nun seinen Höhepunct; aber ihn selbst der Tod. Während Dido in Rom mit so glänzendem Beifall aufgenommen ward, lernte Vinci eine Frau kennen, die ihm durch ihre Liebenswürdigkeit und Talente doppelt theuer war. Er fand die zärtlichste Gegenliebe, musste aber bald wieder nach Neapel zurück. Kaum war er angelangt, so wollten seine Mitbürger Dido hören, die in Rom so viel Glück gemacht hatte; und während er nun bemüht war, sie auf die neapler Bühne zu bringen, eilte ein Verwandter der verlassenen Frau herbei, ihren angeblich von Vinci beeinträchtigten Ruf zu rächen. Dieser Mensch mischte ihm Gift in einen Becher Chocolate und vergiftete ihn.

Vinci war nicht allein höchst erfindsam, sondern auch vollendet in der Ausführung. Er zeichnete sich, sagt Arteaga, durch kräftigen, lebendigen, bildreichen Ausdruck aus. Er vollendete das Recitativ, und die Musik passte streng zu den Worten. Ausser den angeführten hat er viele Opern gesezt, auch komische, die gleiches Glück machten. Sein Meisterstück in der ernsten Gattung ist Artaxerxes.

Die Meisterwerke dieses grossen Genius begeisterten die Neapler und täglich mehrten

sich die Jünger der Harmonie und Melodie. Nach ihm erschien Francesco Marini, weniger Erbe seines Talents, als seines Kunstverfahrens und seiner Gründsätze. Er studirte seine Kunst im Conservatorium von Loretto, wo er auch einer der Directoren ward, hat manche Opern für seine vaterländischen Bühnen geschrieben und zugleich treffliche Schüler gezogen. Unter seinen so ernsten, als komischen Opern rühmt man *Il cavalier Bretone* und *Maurizio*, dessen Text vom Herzog Marchesi ist. Glänzend, heiter, leicht, liebenswürdig und doch wahr und ausdrucksvoll gefiel sein Styl in der komischen Oper; edel, hehr, ernst, ja erhaben, wo es galt, bezauberte er in der ernsten. Seine Melodie war in beiden Gattungen stets, was sie seyn sollte; in Gesang und Begleitung herrschte gemessene Uebereinstimmung. Seine wenigen Werke tragen den Stempel des Geschmacks, Zartsinnes, der Anmuth und Wahrheit. Er strebte, gleich seinen Vorgängern, die neapler Schule zur ersten in Italien zu erheben. Hasse sezte ihn unbedenklich, nach Laborde und andern, unter die geschicktesten Meister. Zu bedauern ist, dass die meisten seiner Compositionen verloren, oder zerstreut sind.

Zugleich mit ihm glänzte zu Neapel Nicolo Fago, zubenannt *il Tarentino*, geb. zu Tarent 1692. Gleich Porpora und andern grossen Componisten, ein Schüler Alex. Scarlatti's, legte er sich besonders auf den Unterricht und ward aus dem Schüler ein Lehrer. Er hatte

seine Kunst im Conservatorium *de'poveri di Gesù*, welches sein Lehrer dirigirte, gelernt, und ward in der Folge selbst Director desselben, wie des *della pietà*. Er zog viele berühmte Schüler. Die Zeit, welche ihm dies treu verwaltete Amt übrig liess, wandte er auf Composition, und so entstanden theils Bühnen- theils Kirchenstücke, die gleich beliebt waren. Seine Manier war breit und leicht, sein Styl verständig, gehalten und glänzend, seine Themata im Cantabile mannichfaltig, geistreich, kühn und glücklich. Unter seinen Opern führt man hauptsächlich *Eustachio*, Text von Marchesi an. Die Kunst der Melodie stand damals noch nicht so hoch, als später; doch hatte da Vinci bereits, wie wir gesehen, Kraft und Anmuth derselben anschaulich gemacht. Fago benüzte ihn und seine glücklicheren Nachfolger, und, fühlte er gleich sich die Gaben Vincis versagt, so begriff er doch, dass Bildung nach seinem Musterstyle ihm und der Kunst, die er lehrte, förderlich sei.

Kap. 12.

Fortsetzung.

Der berühmte Durante folgt in dem Reigen der Tonkünstler dieser Zeit. Er, ein Schüler Alex. Scarlattis, schien berufen, den grossartigen Styl zu fördern. Bis auf ihn hatte keiner den glänzenden und kräftigen Begeisterungschwung der Schule, wo er studirte, mit tief-

gefühltem Ausdruck zu paaren verstanden. Auch er reiste nach vollendeten Lehrjahren, zuvörderst nach Rom, um zwei dortige berühmte Orgelspieler zu hören; denn sein Genius zog ihn immer hauptsächlich zur Kirchenmusik. Diese Gattung ward auch ausschliesslich die seinige und so vervollkommnete er sie, die, troz Palestrinas genievollen Strebungen, doch immer noch in der Kindheit stand. Er sah wohl ein, dass sie einer Verschönerung bedürfe, obwol keiner Ueberladung mit Schmuck, dass ihre altedle Einfalt auch mit jenem Aufschwunge verbunden seyn müsse, den eine preisende Feier des Schöpfers erfordert.

Vorzüglich glänzte er aber, wie sein Lehrer Scarlatti, im Unterricht. Ihm verdankt die neapler Schule die grössten Meister, die, wie wir sehen werden, meist seine Schüler sind. Denn er war eben sowol Vater, als Lehrer, und wusste eine weise Strenge mit Güte zu verbinden, wie nach Scarlatti keiner. Daher zog er die würdigsten Diener der Melodie, welche die Wirkungen der Leidenschaft auch gefällig darzustellen verstanden; eine Gabe, die, Vinci ausgenommen, Porpora und seine Schüler nicht hatten!

Nach Durante war einer der arbeitsamsten und glänzendsten Componisten in grossartigem Style Leonardo Leo, geb. zu Neapel 1694, gest. 1743, ebenfalls ein Schüler von Alex. Scarlatti, dessen strengen Styl er jedoch so wenig in der Oper, als den durantischen in der Kir-

chenmusik annahm; denn, unbeschadet der Würde, verband er damit das Rührende, Ergreifende. Vermöge seiner Gewandtheit flocht er es kunstreich und glücklich in die ernste, wie in die komische Oper ein. In beiden glänzte er; in der leztern begann er seinen Bühnenlauf durch *Cioè* so meisterlich, dass ausser Neapel, auch mehre andere Bühnen Italiens dies Meisterwerk gaben. Hatte man in dieser seine reiche Laune und Gewandtheit bewundert, so athmeten seine ernsten Opern, die nun folgten, Ausdruck, Anmuth, Wahrheit und Melodie.

Vincis und Porporas Nacheiferer in der Oper, strebte Leo in der Kirchenmusik mit seinem Mitschüler Durante nach dem Preise. Auch hier, wo der Sieg so undankbar und schwer ist, da kein Beifall bezeigt wird, bestand er rühmlich; und wie er in der Oper rührend und heiter, tief und natürlich gewesen, so war er hier ergreifend, ernst, gross und erhaben. Unter seinen Kirchenstücken hat man vorzüglich sein *Miserere* dem iomellischen gleich gesezt. Er erfand die so genannte *aria d'ostinazione*, worin die Begleitung mit dem Gesange gleichen festen Schritt hält, der ein äusseres wechselndes Geräusch ausdrückt. Hierin war er klassisch, und noch jezt hört man in Italien das *Ombra diletta del caro sposo*, das zu Ohren und Herzen dringt.

In seiner zu Neapel gestifteten Schule zog aber auch Leo glänzende Sänger. War sein Styl in der grossen Oper edel und grossartig, in der komischen reizend, mannichfaltig und

geistreich, so lehrte er auch geschmackvoll, kunstreich und richtig singen. Er förderte seine Kunst nach allen Richtungen, vervollkommnete das Recitativ und Cantabile, die mehrstimmigen Stücken und die Begleitung. Was Alex. Scarlatti nur beginnen konnte, sezte er fort; was Porpora und Sarri nur andeuteten, führte er aus. Immer mehr und mehr läuterte und reinigte er die Melodie von allem Fremdartigen, ihrem Eindrucke Nachtheiligen. Ohne dem Ausdruck Eintrag zu thun, verband er Anmuth und Wahrheit damit; sein Styl war immer ungemein ohne Ueberspannung, ausdrucksvoll ohne Uebertreibung, gross ohne Schwulst.

Er starb zu früh für die Kunst. Seine vorzüglichsten ernsten Opern sind *Cato Gracco*, *Tamerlano*, *Catone in Utica*, *Timocrate*, *Argone*, *La clemenza di Tito*, *Siface*, *Ciro riconosciuto*, *Achille in Sciro*, *Vologeso*, *La contesa dell'Amore e della virtù*, ausser mehren komischen Opern und zwei berühmten Oratorien: *la Morte di Abele*, und *Santa Elena*.

Indess Leo Neapel und ganz Italien durch seinen anmuthigen Gesang, seine reiche Begleitung, seine Mannichfaltigkeit und Fruchtbarkeit in Staunen sezte, zeichnete sich Giuseppe di Majo, nachdem er seine Lehrjahre in einem neapler Conservatorium bestanden, durch so glückliche Versuche aus, dass er bald an Durantes Stelle zum königlichen Kapellmeister ernannt wurde; eine Stelle, die an sich, und wegen des berühmten Vorgängers doppelt schwer

auszufüllen war. Majo aber befriedigte Hof und Stadt und stand geachtet neben seinem riesigen Vorgänger.

Er hat indess wenig Compositionen hinterlassen, ob durch seine Berufsgeschäfte, oder durch eine mindere Schöpferkraft gehindert. Dagegen zog er treffliche Schüler, und unter diesen einen Sohn, von welchem zu seiner Zeit die Rede seyn wird. Werke von ihm findet man nicht angeführt, obwol er in mehren Gattungen sich versucht hat.

Nach ihm glänzte in Neapel der ausdrucksvolle und prächtige Franz Feo, geb. um 1699. Gleich berühmt als Theater- und Kirchencomponist, wie Musiklehrer, gründete er, wie Porpora, eine Gesangschule in Neapel, aus welcher die trefflichsten und kunstreichsten Sänger hervorgingen. Er begann ungewöhnlicherweise mit Kirchenmusik, worin er Kraft und Grösse, Gelehrsamkeit und Nachhaltigkeit entwickelt. Nachdem er so durch herrliche Messen, unter andern durch ein mit Recht gefeiertes Kyrie, den Beifall seiner Mitbürger gewonnen, schrieb er mehre Opern, unter welchen *Arianna* und *Arsace* glänzen, woraus Gluck die Ouverture zu seiner Iphigenie entlehnte. Diese Werke erhielten den verdienten Beifall, theils wegen des vorzüglichen Gesanges und der ungemeinen Begleitung, theils durch Anordnung und Styl. Ernst und voll Ausdrucks, feurig und wahr, athmete Natur und Genius aus ihnen. Sein Styl trug durchaus das Gepräg der Meister-

schaft, und Einfalt und Wahrheit zeichneten ihn aus. Die Grundgedanken seiner Begleitung waren so neu, mannichfaltig und glänzend, wie in seinen Arien; Zierlichkeit und nachhaltige Kraft lagen seiner Zeichnung und Färbung, der kräftigsten, die man vielleicht kennt, durchaus zum Grunde. Er war des oben erwähnten Gizzi Schüler, componirte ausser obigen Opern noch *Ipermestra* 1725. *Andromaca* 1730, viele Messen, Psalmen etc. *).

In demselben Jahre mit Feo 1799 ward auch Ignaz Prota geboren, der sich, so wie jener, als Lehrer und Componist auszeichnete. Berühmte Meister waren damals so häufig, als sie nachher selten waren. War einmal der Anstoss gegeben durch Aufmunterung und Belohnung, so blühten Künste und Künstler. Italien verlangte nie mehr nach Musik, als nachdem es beinah drei Jahrhunderte sich an den übrigen Künsten, an den Werken der Malerei, Bildnerkunst und Baukunst geweidet hatte. Jezt erschienen in Neapel, Rom, Mailand und Venedig die grössten Meister der Harmonie. Prota studirte anfangs in dem Conservatorium *de'poveri di Gesù*, dann in dem *della Pietà* unter Alex. Scarlatti. Aus dem Schüler ward aber auch der Meister und so ward er Director des leztern Conservatorio. Sein Talent ging aber zum Theil in seiner Lehranstalt auf, so dass wir keine seiner Compositionen kennen, ob-

*) S. Gerberts Lex. der Tonkünstler.

gleich sein Styl wahr und ausdrucksvoll gewesen seyn soll.

Sein Zeitgenoss war **Franz Araja**, geb. zu Neapel 1700, der sich nach seinen Lehrjahren nach Florenz begab und *Berenice*, eine der besten Opern damaliger Zeit, aufführte. Nachdem er dort verdiente Aufnahme gefunden, durchreiste er Italien und führte in Rom seine Oper *Amore per regnante* auf, die von den schwer zu befriedigenden und launischen Römern zu einer Zeit, wo Compositionen vom ersten Range auf ihrer Bühne erschienen, doch gut aufgenommen ward. Von Rom ward er als Kapellmeister der Kaiserin Katharina nach Petersburg berufen.

Hier führte er auf dem Hoftheater zuerst *Abiatare*, dann *Semiramide* auf. Dieser glückliche und allerlei Anspielungen gestattende Gegenstand, gut ausgeführt, musste Beifall finden. Die italische Melodie machte den lebhaftesten Eindruck auf Stadt und Hof. *Scipione*, *Arsace* und *Seleuco* waren seine nachherigen Opern. Die Krone aber war **Cephalus und Prokris** mit russischem Text, kräftiger und geistreicher, gelehrter und erfindungsreicher Musik. Katharina beschenkte ihn prächtig.

Arajas Styl ist rasch, glänzend, geistreich; seine Erfindungen sind oft glücklich, immer neu, nie bedeutungslos und farblos; sein Gesang ist rein und lieblich, seine Begleitung der Stimme untergeordnet, nie sie beherrschend.

Während dieser Meister im tiefen Norden

die italische Melodie ertönen liess, gefiel Thomas Carapella, geb. zu Neapel 1700 durch seine Composition, die obgleich madrigalisch, also im ältesten Styl, doch kräftig, geschmackvoll, gefühlt und richtig war. Wer sein Lehrer gewesen, ist unbekannt. Er ward einer der besten Meister seiner Zeit. Kaum wurden seine Compositionen bekannt, so fanden sie auch bei Theoretikern, wie Praktikern, Beifall. Pater Martini liebt ihn vor allen. Sein Styl hatte Kraft, Seele, Leben. Unter ihm lebten die reinen Grundsätze der Musik, nach welcher die neapler Schule gestiftet war, wieder auf, oder er hielt sie vielmehr aufrecht und war ein Damm gegen den schlechten Geschmack und die falsche Lehre. Er schrieb Hymnen und Cantaten, eine Gattung von Tonstücken, die damals sehr beliebt war. Seine Texte waren theils weltlich, theils geistlich, alle aber begeistert, wie sein Saz feurig und gewaltig. Noch jezt wird in Neapel am Feste der *Santa Francesca Romana* ein geistlicher Hymnus gesungen, weniger, weil er dieser Heiligen gewidmet, als weil er ein Meisterwerk ist. Mit dem grössten Beifall ward seine grosse Oper *IMassimini* aufgenommen, Text vom Herzog Marchesi. Endlich gab er seine Cantaten und Hymnen in einer Sammlung heraus, zwar nur zweistimmig, aber höchst melodisch. Unstreitig sind andere Werke von ihm noch in den Conservatorien, bei seiner Familie, oder auch unter Kunstliebhabern vorhanden und vielleicht mit der Zeit zu erwarten.

Die ernste und komische Oper konnte bereits Meisterwerke in Italien aufweisen; aber ausschliesslich und mit überlegener Geisteskraft hatte sich bis auf Logroscino, geb. zu Neapel, gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts, noch keiner damit beschäftigt. Hatte Leo in seinem *Cioè* Euterpe wieder mit Italiens Maske und Kothurn bekleidet, so brachte Logroscino die goldonische Heiterkeit, die Beltrami, Sganarelli, Tartaglia und Pulcinelli auf die Bühne, so dass er *il dio dell'opera buffa* von seinen Landsleuten genannt wurde. Schon dass er Erfinder der Finali war, wird ihm einen ehrenvollen Plaz in der Kunstgeschichte anweisen. Werke von ihm können wir leider nicht anführen.

Nicol. Sala, geb. zu Neapel 1701, gest. 1800, war Leos Schüler, und nachher Meister am Conservatorio *della pietá*. Als er von seinem Lehrer abging, begann er eine ungeheuere Arbeit, welcher er beinah ein hundertjähriges Leben widmete. Er schrieb nämlich gewissermassen eine mit Denkmälern belegte Geschichte der Harmonie, indem er die Meisterwerke der neapler Schule ordnete und aufbewahrte. Diese seine *regole del contrapunto pratico*, auf Kosten des Königs gedruckt, wären beinah in der Umwälzung von 1799 bei Verwüstung der königlichen Druckerei vernichtet worden. Aber ein geschickter französischer Contrapunctist, Choron, stellte sie glücklich mit ausharrendem Muth und Geschick acht Jahre darauf wieder her in den

principes de composition des écoles d'Italie. Jenes Werk musste wol Sala wenig Zeit zu Kirchen- oder Bühnencompositionen übrig lassen. Reichardt besass ein *Dixit, Credo* und *Magnificat* und eine fünfstimmige Misse von ihm.

Nach Sala ist Pascal Caffaro zu nennen, geb. 1706 zu Lecce, einer neapler Provinz, gest. zu Neapel 1787. Er begann nach seinem Austritt aus dem Conservatorio mit verschiedenen grossen Opern, welche an mehren Orten Italiens gut aufgenommen wurden. Seine Melodie war eben so gelehrt, als rein; seine liebste Gattung das *cantabile*, wie sein *Belle luci che accendete* beweiset, das als Musterstück noch immer in Italien gesungen wird. Bei seinem Erscheinen ward es Thema für eine Menge Luxus- und Modeartikel, und auf reiches neapler Porzellangeschirr gemalt. Aber auch im Kirchenstyl lieferte er ein Meisterstück in seinem *Stabat mater* für vier Stimmen, das sich mit Pergolese's unsterblichem Werke wol vergleichen lässt. Kurz er machte seiner Schule und seinem Lehrer alle Ehre.

Als Tonsetzer und Dichter machte sich auch Franz Novi bekannt, geb. im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts. Nachdem er das Conservatorio verlassen, trat er nicht erfolglos unter seinen Mitbürgern auf; aber der Ruf der damaligen Meister, mit welchen er sich nicht messen konnte, zwang ihn, Italien bald zu durchreisen. Er kam nach Mailand, wo er seine Oper Julius Cäsar gab, die ganz nach seinem

Wunsche ausfiel. Hierauf schrieb er in Pavia seinen Pompejus, der dort noch mehr gefiel. Andere Opern von ihm sind. *Il pescator fortunato*, *Cesare e Tolomeo*, *Diomede*.

Gaetano Greco zeichnet sich in der Geschichte der Musik neben Caffaro aus. Er war Director des Conservatorio *di Gesù*. Da wir keine von seinen Compositionen kennen, so wissen wir nicht, ob er sich lediglich auf Unterricht in seiner Kunst beschränkt hat; aber als Lehrer trefflicher Zöglinge, wie eines Pergolese, ist er berühmt. Ihm, dessen Genius er ahnete, lehrte er alle Geheimnisse seiner Kunst.

Giambattista Pergolese, geb. zu Pergoli in der Marca 1707, gest. zu Pozzuoli 1739, war auch Durante's Schüler. Mit seinem Namen treten die Bilder der lieblichsten und reinsten Melodie vor die Seele. Er schrieb wenig für die Bühne und noch weniger für die Kirche. Seine Compositionen sind troz aller Einfalt und Schmucklosigkeit immer im Herzen der Nachwelt.

Er ward im Conservatorio *di Gesù* anfangs von Greco, dann von Durante unterrichtet und machte schnelle Fortschritte, so dass er sich schon im vierzehnten Jahre durch Compositionen hervorthat, und alle Mitschüler übertraf. Vincis mit glänzendem Erfolg gekrönte Opern spornten ihn mächtig an, und kaum hatte er das Conservatorio verlassen, als er eine komische Oper für ein neapler Theater schrieb. Aber wie, nach dem Sprichwort, der Prophet am

wenigsten in seinem Vaterlande gilt, so fiel auch seine Oper, wiewol sie den Stämpel der alterthümlichen Einfalt und Reinheit trug. Aber der Prinz von Stigliano, unseres jungen Orpheus Landsmann, ward von diesem Augenblick an sein feurigster Beschützer, ja er stellte ihn auf vier Jahre als Componisten an dem neuen neapler Theater an. Pergolese fühlte, wie nöthig es war, dem Vertrauen seines Gönners zu entsprechen, und das Publicum von dem Vorurtheil gegen seinen tiefen, lebendigen und geistreichen, wenn auch einfachen Gesang zu heilen. Darum schrieb er in diesem wahren, freien und hinreissenden Style sogleich seine *Serva padrona*, vor welcher Neid und Misgunst verstummen mussten. Das Publicum und die spitzfindigsten Kenner nahmen sie mit Entzücken auf; sie ward als ein Meisterwerk in ganz Italien, und in Paris gegeben, und begründete seinen Ruf. Nachdem er durch mehre Arbeiten, besonders aber durch die grosse Oper Ricimiero, welche den entschiedensten und anhaltendsten Beifall gewann, sich ausgezeichnet hatte, ging er nach Rom. Hier trug er einem der Opervorsteher seine Oper *Olimpia* von Metastasio, ein begeistertes, geniales Werk an, erfuhr aber bei der Aufführung dasselbe schmerzliche Geschick, wie in Neapel mit seiner ersten Oper. Damals war der Nero von Duni, einem Schüler Durante's, beliebt, wiewol Duni selbst gegen Pergolese gestand, dass seine Olimpia durch Neuheit der Motiven,

des Gesangs und der Begleitung weit vorzüglicher sei. Duni besuchte ihn und sagte unter anderm zu ihm: „Man kennt Euch nicht; die Römer haben etwas wahrhaft Schönes dem Mittelmässigen nachgesezt; aber das ist nicht die erste Ungerechtigkeit des Publicums. Schreibt minder gute und vollendete Opern und man wird euch Beifall geben.“ Demnach glaubte Pergolese in Neapel sich für die Rohheit der Römer zu entschädigen, versuchte sich aber in der Kirchenmusik, wozu er den Beruf um so mehr in sich fühlte, als er ein tieffühlender Mensch war. Er componirte also seine Messe, sein *Dixit und Laudate.* Alles strömte herbei und ging zu Thränen gerührt wieder von dannen.

Jezt hiess er der Raphael der Musik; aber seine Gesundheit welkte täglich mehr dahin. Sein Gefühl rieb ihn auf; die Ungerechtigkeit des Publicums, Arbeit, stäter Gram, vielleicht auch mehr, als alles, die Liebesfreuden, welche für ihn, wie andere grosse Männer, einen unwiderstehlichen Reiz hatten, griffen ihn im Herde und Quellpuncte seines Lebens an. Er warf Blut aus und die Schwindsucht brach hervor. Unbesonnene, oder zu kühne Freunde brachten ihn in eine der Umgegenden von Neapel, wo Kranke dieser Art schnell genesen, oder sterben, ohne lange auf dem Krankenbette hinzuschmachten. Da starb er bald und wie ein Schwan tönte er vor seinem Tode noch die zartesten und rührendsten Gesänge. Es war, als sammelte er alle Kraft und sein ganzes Gemüth,

um seine Gesänge nur tiefer, erhabener und ernster zu machen. War, wie man nach allen Umständen annehmen darf, Frauenliebe an seinem Tode Schuld, so glich er dem Orpheus auch hierin. Auch fasste er, als schon der Tod an seine Thür klopfte, den Gedanken, die schöne Cantate *Lo sposo d'Euridice* zu schreiben und vollendete das herrliche Werk bald mit bebender Hand.

Aber noch zögerte der Tod und das berühmte *Stabat mater*, das erhabene *Salve regina* waren gleichsam seine Versöhnung und Busse. Nach seinem Tode mochten alle Bühnen Italiens, und alle Kirchen nur seine Opern und seine Kirchenstüche hören, die man bei seinen Lebzeiten nicht mochte. Soll man die launenhafte Wandelbarkeit des menschlichen Herzens mehr beklagen, oder sich der endlichen Huldigung gegen grosse Männer mehr freuen?

Kein Componist hat Pergolese an Ausdruck auch nur erreicht. Man wirft ihm Wiederholungen, Abgebrochenheit des Styls, Hintansetzung des Gesanges gegen die Begleitung überhaupt aber eine düstere Schwermuth vor. Aber seine Krankheit musste ja wol einwirken. Dazu ist auch eine gewisse Trauer grossen Geistern zumeist mitgegeben, so wie man einem nebeligen, aber heissen Herbste ja auch die schönen Früchte verdankt.

Kap. 13.

Fortsetzung.

Aegid. Romuald Duni, geb. 1709. zu Matera, gest. 1775, zeigte schon in seiner Kindheit einen solchen Hang zur Musik, dass er in seiner Dorfkirche nie fehlte und lediglich auf den Gesang der Priester und die Orgel achtete. Seine Aeltern sendeten ihn desshalb in das neapler Conservatorium; denn sie waren nicht reich und die Tonkunst konnte, geachtet wie sie damals war, wol eine lockende Laufbahn seyn. Durante war damals Vorsteher des Conservatorium; Dunis Gelehrigkeit gefiel ihm, er bildete seine glücklichen Anlagen mit Liebe aus und beförderte ihn nach vollendeten Lehrjahren nach Rom. Dort schrieb er seinen Nero, wovon schon oben die Rede war. Nachdem er sich auf mehren Bühnen Italiens vortheilhaft bekannt gemacht hatte, ward er nach Paris berufen. Wiewol er den dortigen Geschmack und Styl nicht kannte, fand er doch durch seine Bescheidenheit, wie durch seine Talente und seinen sanften Charakter Eingang. Zum Antritt schrieb er mehre komische Opern; denn in dieser Gattung glaubte er, von einer sichern Ahnung geleitet, vorzüglich arbeiten zu müssen, weil den Franzosen italische Musik wol eher in der komischen, als in der grossen Oper behagen zu wollen schien. Es glückte ihm auch ausnehmend.

Das französische Wörterbuch der Tonkünstler sagt von ihm: Eine wechselnde, natürliche Musik, ein anmuthiger süsser Gesang wird Duni immer einen ehrenvollen Platz unter denen anweisen, welche die Franzosen zu Anerkennung neuer Genüsse in ihren lyrischen Schauspielen gezwungen haben. Wenn man ihm vorwarf, er sei nicht rauschend genug, antwortete er: Ich möchte gern lange gesungen werden. Dennoch sezte er gelegentlich auch Arien, wie die Bühne sie forderte. Bewundernswerth ist auch, wie er, als Italiener, die französische Prosodie so gut verstand und beobachtete.

Niemand konnte, wie er, ländliche Auftritte und Sitten lebendiger und wahrhafter in Tönen darstellen. Er ist für die Musik, was Teniers und Claude Lorrain für die Malerei; er besizt die Färbung des einen und die Zeichnung des andern; seine geistreichen Gedanken, die Anmuth seiner Arien und seiner Begleitung beweisen, welche glückliche Anlagen die Natur ihm verliehen.

Seine erste Oper war *Le peintre amoureux*, voll der lebhaftesten und komischsten Situationen. Gleich wahr und eigenthümlich neu ist er in Mazet, einer der artigsten Compositionen in dieser Gattung. An Leichtigkeit der Composition und Wahrheit der örtlichen Farben ist *La clochette* noch vorzüglicher. Durch die *Moissonneurs* bereicherte er die komische Oper der Franzosen mit einem kleinen Meisterwerke

und sicherte sich seinen Ruf; die *Sabots* liessen wie *Les chasseurs et la laitière* an musikalischem Ausdruck nichts zu wünschen übrig. Leztere wird nach sechzig Jahren noch immer auf den französischen Bühnen gegeben.

Indess Duni die französische komische Oper umschuf und dort glänzte, zeichnete sich Gaetano Lattilla, geb. um 1710, durch seine Talente aus, zu einer Zeit, wo Neapel an grossen Meistern so fruchtbar war. Er war von Kindheit auf Pergoleses Freund, harrte in Freude und Leid bei ihm aus, ja stand ihm in seinen lezten Augenblicken tröstend und zärtlich theilnehmend bei. Er war ferner Piccini's Oheim von mütterlicher Seite. Hatte er durch diese Beziehungen schon Anspruch auf die Achtung der Freunde der Harmonie, so verdiente er sie auch durch die vielfachen Beweise seines Talents. Als er das Conservatorium verliess, schrieb er die ernste Oper *Orazio*, dann die komische *Madama Ciana*, leztere in Venedig mit Galuppi, der nachher unter dem Namen *Baranello* bekannt und der erste Meister der dasigen Schule ward. Von der erstern wollen wir nichts weiter bemerken, als dass sie den Ruf des Componisten auf die vortheilhafteste Weise begründete; wie aber die zweite eingreifen musste, lässt sich ermessen, wenn man bedenkt, dass zu ihrer Schöpfung das Talent eines aufblühenden neapler Componisten und des berühmtesten alten Meisters der venediger Schule, Galuppis, vereint wirkten.

So glücklicher Aufnahme froh, ging Lattilla seine Bahn unwandelbar fort. Auf *Madama Ciana* folgten *La Tarentola*; auf *Orazio*, *Olimpiade*; auf *Demofonte*, *La Pastorella*, *Merope*, *La giardiniera contessa*. Hierauf schrieb er ausschliesslich komische Opern, zu welchen er eine besondere Vorliebe fühlte und so entstanden *La commedia in commedia*, *Don Calascione*, und *La buona figliuola*, die auf den italischen Bühnen, gleich denen der grössten Meister, aufgenommen wurden.

Nach ihm trat bald in Neapel ein Künstler auf, der, wie jener, mit Galuppi in die Schranken trat, Gioach. Cocchi, ein trefflicher, ureigenthümlicher Geist, von Logroscino's heiterer Begeisterung. Aber gleich wunderbar, wie betrübt ist, dass seine Partituren dasselbe Schicksal gehabt. *)

Auch Ausländer wallfahrteten zum Tempel der Melodie in Neapel, unter ihnen David Perez, spanisches Geschlechts, aber geb. zu Neapel 1711. Im Conservatorio Santa Maria di Loreto erzogen ihn Ant. Gallo und Franz Mancini. Als er aus dem Conservatorio trat, ward er als Kapellmeister an der Kathedrale zu Palermo in Sicilien angestellt, wo er von 1741

*) Gerber indess im neuen biogr. hist. Tonkünstlerlexikon führt nach Burney und La Borde, nur minder lobpreisend, als der Vf. und Hiller, 27 Opern von ihm an. Uebers.

bis 48 seine ersten Opern schrieb. Die Sicilier sind eben so empfänglich, wenn nicht empfänglicher für die Melodie, als die übrigen Italiener; ihr Ohr, Tact und Geschmack sind so gebildet, als die neapelschen. Und so bewunderten sie denn seine Tiefe, seine schöne, hinreissende, glühende Begeisterung.

Doch musste er wieder nach Neapel, wo er bald nach seiner Ankunft auf der S. Carlobühne seine Oper *La clemenza di Tito* mit gleich glänzendem Erfolg aufführte, und seinen Ruhm mehrte. Er ward nach Rom berufen, um für das dortige Theater delle Dame zu arbeiten. Dort war seine erste Oper *Semiramide*, bald nachher *Farnace*. Von Rom aus bereiste er mehre italische Städte, und schrieb *Didone abbandonata*, *Zenobia*, *Demetrio*, die wol den Vergleich mit den Werken der berühmtesten italischen Tonkünstler aushielten. Im Jahre 1752 berief ihn der König von Portugal zur Kapellmeisterstelle nach Lissabon mit einem Gehalte von 12,666 Thalern. Hier erwarb er sich mit seinem *Demofonte* vollen Beifall. Noch prachtvoller ward zum Geburtstage des Königs 1755 sein *Alessandro nell' Indie* gegeben, worin die vortrefflichsten Sänger der damaligen Zeit wetteiferten; obwol dessungeachtet sein *Demetrio* und *Solimanno* hinsichtlich ihres Werths so vorgezogen wurden, dass man ihm vor Iomellis *Vologeso* und *Enea in Lazio* den Preis der Zierlichkeit und sanften Melodie zuerkannte. Er starb allgemein betrauert und blind im Jahre 1779.

Seine Compositionen voll Begeisterung und Glüth, Kraft und Tiefe tragen den Stämpel der Ureigenthümlichkeit. Nur seinen Mangel an Uebung in Fugen und andern contrapunctischen Schreibarten in Kirchenstücken, wie in allen Werken vernachlässigte Phraseologie und Rhythmus tadelt Burney.

Einer der glänzendsten Ringe in der musikalischen Kette, die von Neapel aus sich über ganz Italien, die Alpen, durch Teutschland nach Norden, England, Spanien, Portugal zieht, ist Nicol. Iomelli, geb. zu Aversa, Avellino, oder Atelli bei Neapel 1714, gest. zu Rom 1774. Sein Hang zur Musik zeigte sich früh und immer lebhafter. Auf den Rath eines Canonicus, Muzzillo, der den Knaben in den Anfangsgründen der Musik unterrichtete, sendeten ihm seine unbemittelten Aeltern nach Neapel in das Conservatorio *de' Poveri de' Gesù* unter Durante; und als dieses aufgehoben ward, wendete er sich in das *della Pietà de' Turchini* unter Prota, Mancini und Leo.

Nachdem er hier mehre Studien gemacht, versuchte er sich in zwei Opern nach einander: *L'error dell'Amore*, und *Edoardo*. Diese melodischen ausdrucksvollen Opern wurden auf mehren grossen Bühnen Italiens immer und immer mit wahrer Beifallstrunkenheit wiederholt. Nach Rom berufen, aerntete er auch hier den von allen Componisten beehrgeizten Beifall. Kaum dort angelangt, schrieb er seine schöne Oper *Ezio*; die von Kennern und Publi-

cum so günstig aufgenommen wurde, dass, als er weiter reisen wollte, man ihn nicht ziehen lassen mochte. Nur mit vielen Schwierigkeiten gelang es ihm, nach Bologna zu kommen, theils um neue Opern zu schreiben, theils um Pater Martini kennen zu lernen. Bescheiden, wie er war, schrieb und führte er die Oper *Ricimero, re de' Goti* auf. Martini sah sie und den Verfasser von einem entzückten Publicum mit Beifall gekrönt und somit war ein Freundschaftsbund geschlossen, dem Iomelli eine tiefere Kenntnis des Contrapunctes und Eindringen in die Geheimnisse dieses Theils seiner Kunst verdankte.

Von Bologna kehrte er versprochnermassen nach Rom zurück und schrieb *Didone*, die noch mehr Glück, als *Ezio*, machte. Die Römer behaupteten in ihrem Entzücken, sie hätten nie schönere und wahrere Arien gehört, nie eine frischere uud lebendigere Farbe des Gesanges, angemessenere Begleitung, vollere und reinere Harmonie, in einem regelrechten und zierlichen Style, der glänzend ohne Schwulst, gross ohne Ungleichheit, immer gefühlvoll und melodienreich sei. Dies Lob drang nach Neapel und auch hier wünschte man ihm und seinen Werken den verdienten Beifall zu zollen. Eiligst dahin gereiset schrieb, er *Eumene*, eine Oper, die allgemein gefiel.

Noch hatte Venedig ihn nicht gesehen, obwol mit der stürmischsten Ungedult und Sehnsucht erwartet. Er ging also um so lieber dahin, da Venedigs Stimme für den Ruhm eines

Componisten so unerlässlich war, als Rom. Dort schrieb er seine *Merope* mit gewünschtem Erfolg; aber auch in der Kirchenmusik wollte er sich einen Namen machen; schrieb also für die S. Marcuskirche eine zweichorige, achtstimmige Musik, die eben so sehr gefiel, als *Merope*.

Iomelli hatte nun in Italien alle mögliche Lorbeern gesammelt, er galt mit Recht für den besten Componisten seines Jahrhunderts; aber vom Stachel des Ruhms getrieben, ging er nach Wien, an einem Hofe zu glänzen, wo Metastasio damals Dichter war. Dieses gefeierten Mannes Freundschaft zu gewinnen, sein Componist zu werden, war sein Ehrgeiz. Er schrieb sogleich eine Oper, welche Metastasio eben so anhörte, wie Martini die Dido in Bologna. Iomelli schien ihm, vermöge seiner Begeisterung, Gewandtheit, Fülle und Pracht, gerade der Mann zu seyn, der seinem zarten leidenschaftlichen, rührenden Style am meisten zusagte. Sie wurden die zärtlichsten Freunde. *Didone* und *Achille in Sciro* waren Meisterwerke der lyrischen Dichtkunst und der Musik. Iomelli war nie wahrer, reicher, fruchtbarer gewesen, als hier.

Er blieb beinah zwei Jahr an dem wiener Hofe, an welchem Maria Theresia als Fürstin und Kunstfreundin glänzte. Er durfte sie am Klavier begleiten und ward reich von ihr beschenkt. Wie tief mussten Metastasio und Iomelli auf Teutschlands Geschmack einwirken!

Jezt schieden die Freunde und Iomelli versprach, es werde seine liebste Beschäftigung

seyn, Metastasios Werke zu componiren. Er hielt Wort, wie *Ifigenia*, *Talestri*, *Attilio Regolo* beweisen, und *Demetrio*, *Vologeso*, *Bajazette*, *Semiramide*, welche er, da ihm bei den Bestellungen von mehren Höfen die Wahl der Dichtungen überlassen war, selbst wählte.

Iomellis Ruhm verbreitete sich allenthalben; nie aber hatte sein Talent mehr geglänzt, als bei seinem dritten Aufenthalt in Rom. Er ward wieder nach Teutschland berufen. Der Herzog von Würtemberg nämlich war einer der grössten Musikkenner seiner Zeit. Iomelli sollte seinen Hof schmücken. Und wirklich glänzte auch Iomelli nie mehr, als hier; Anmuth und Frische der Jugend hatten sich jezt in ihm mit Kraft und Erfahrung des reifern Alters verbunden; er war gleich fruchtbar, wie erhaben, gleich edel, wie kräftig. Zwölf grosse Opern, beinah alle von Metastasio, und vier komische im besten Styl bewiesen, dass er Pans Flöte gleich trefflich, wie Apollos Leier zu spielen verstand.

Bisher haben wir nur von Iomelli, dem Operncomponisten, gesprochen. Aber ein Künstler von dieser reichen, glänzenden Einbildungskraft musste sich auch in der Kirchenmusik auszeichnen. Zu Bearbeitung dieser Gattung hatte er in Rom, wo sie besonders gehegt und belohnt wird, natürlich Anlass; doch erst bei seinem dritten Aufenthalte daselbst ergriff er ihn. Er schrieb also einige und dreissig Werke, eines immer glänzender, als das andere, unter andern einen Hymnus zum Apostelfeste, der noch

jährlich am Peter- und Paulsfeste gesungen wird; und diese Compositionen, worin das Rührende mit dem Erhabenen, das religios Sanfte mit gebieterischer Würde sich gattet, waren die ersten Versuche eines unerschöpflichen Talents. Sie wurden von den Römern mit gleicher Begeisterung aufgenommen, wie seine Opern.

Nach langer Abwesenheit kehrte Iomelli 1768 in sein Vaterland zurück. Er liebte es und ahndete wol nicht den Schlag, der ihn hier zum erstenmale traf und über sein bis dahin so glückliches Leben einen Trauerschleier zog. Als er nach Neapel kam, schrieb er, um seinem Vaterlande mit seinem schönsten Werke zu huldigen, *Armida*, und liess sie auf den Carlotheater aufführen, wo sie von Hof und Stadt mit Beifall überschüttet ward. Einige Zeit darauf gab er *Demofonte*, die zum Unglück weit weniger gefiel; endlich aber in Hoffnung, glücklicher zu seyn, *Ifigenia*. Hier aber stiess er auf eine bis jezt ungeahnete Klippe. Sie fiel und Iomelli ward darüber vom Schlage getroffen. Die vereinten Bemühungen der ersten Aerzte von Neapel stellten ihn glücklich wieder her und der erste Gebrauch, den er von seiner Gesundheit und Kraft machte, war, dass er eine Cantate von der grössten Schönheit zur Geburt eines Prinzen schrieb. Dieser folgte bald sein leztes und grösstes Werk, das erhabene zweistimmige *Miserere*, das sein Freund, der Dichter Mattei, nachher in das Italische übersezte, und das noch

jezt, nicht bloss in Italien, sondern in ganz Europa, wo noch Musik blüht, gesungen wird.

Ganz Neapel feierte sein Leichenbegängnis. Es war, als ob der tiefe Schmerz Abbitte seyn sollte für die ihm in den lezten Zeiten zugefügte Kränkung.

Neben Fiorillo, Iomelli und andern berühmten Componisten zeichnete sich auch Rinaldo von Capua aus. Bereits in seinem funfzehnten Jahre schrieb er eine Oper, deren Zierlichkeit, Geschmack und seltene Leichtigkeit mit Recht bewundert ward. Später erfand er die Ritornelle, die unter geschickten Händen starke Leidenschaften darstellen und, was auf der Bühne durch die Stimme nicht auszudrücken wäre, ergänzen. Die Recitative mit Begleitung hat nicht er, sondern Alex. Scarlatti erfunden in einem seiner Oratorien, das seines Geistes Stämpel unverkennbar trägt. Indess bleibt Rinaldo immer ein verdienter Meister seiner Schule. Wie frühzeitig er auch reifte, blühte er doch nicht bald ab, sondern erhielt sich fort und fort. Seine vorzüglichsten Opern auf seiner mühsamen und ehrenvollen Bahn sind *Farnace*, *La libertà nociva*, *L'ambizione delusa*, und *La commedia in commedia*, mithin ernste und komische. Sein Styl im ernsten Fache ist immer edel, erhaben, männlich und gehalten, im komischen mannichfaltig, üppig, leicht und anmuthig. Die Natur allein hatte alles für ihn gethan; sein Vater war in der Kunst ganz fremd.

Riccardo Broschi im Anfange des

achtzehnten Jahrhunderts war Bruder des berühmten Sängers Farinelli, den er und Porpora zu dem allbezaubernden bildeten. Im Jahr 1728 schrieb er seine *Isola d'Alcina*, die er aber in Rom aufführte, um, wie es damals neue Componisten zu ihrer Empfehlung thun mussten, hier die nöthigen Stimmen zu sammeln. Sie wurden ihm: die Römer waren entzückt davon. Nun begleitete Broschi den Farinelli nach Venedig, wo er *Idaspe* schrieb, die, von seinem Bruder gespielt und gesungen, gefallen musste, selbst mehr, als die *Isola d'Alcina* in Rom gefallen hatte.

Broschis Styl ist kräftig und wohl berechnet, edel ohne Schwulst, hehr und gehalten, nicht so grossartig wie Leo und Iomelli, nicht so tief und rein, wie Feo, aber vom zartesten Ausdruck. Die ganze Familie Riccardos gab gute Componisten, treffliche Instrumentisten, oder berühmte Sänger. Ein Oheim der beiden Broschi war einer der ersten Violoncellisten seiner Zeit.

Domenico Paradios um 1738 war erst fertiger Clarinettist, bald auch Meister. Sein Lehrer war Porpora; er schrieb ernste und komische Opern. Alle seine Versuche glückten ihm. In Venedig schrieb er *Alessandro in Persia*, eine ernste, und *Il decreto del fato*, eine komische Oper mit einstimmigem ermuthigenden Beifall. Gelehrte Modulationen, neue und geistreiche Gedanken, Beigeisterung und Wahrheit zeigen, dass er Porporas wurdiger Schüler war.

Wie sein Meister, nach England berufen, war er doch glücklicher, als dieser und hatte nicht mit dem hochberühmten Händel zu ringen. Er schrieb daselbst mehre Opern, welche ungetheilten Beifall erhielten und italische Musik in London immer mehr in Aufnahme brachten. Wir kennen die Titel und die Zahl seiner Opern so wenig, als seine Kirchensachen; aber so ausgebreitetem Rufe musste wol wesentliches Verdienst zum Grunde liegen. In Venedig glänzte er lange, gleich seinem Meister, und noch rühmt man seine Cantate *Le muse in gara*, die er für das Conservatorio de'Mendicanti schrieb, und die ein von allen Freunden der Harmonie bewundertes Meisterwerk ist.

Mit Vergnügen sehen wir in Joseph Scarlatti, geb. zu Neapel 1718, den Grossvater Alexander und den Vater Domenico wieder aufleben. Kaum hatte er seine Lehrjahre vollendet, als er in Rom den Kirchenstyl und in Venedig den Bühnenstyl sich anzueignen strebte. Beides glückte ihm. Nun ging er nach Wien, wo er für das Theater mehre Opern schrieb. Seines Grossvaters und Vaters Styl zeichneten sich durch Strenge aus, der seinige war glänzend, liebenswürdig und leicht; er unterhielt und ergezte mehr, als dass er stark ergriffen hätte. Doch hatte sein *Pompeo* allen Ausdruck und alle Kraft, welche grosse Leidenschaften und Helden fordern. Das Glück dieser Oper war nur Vorspiel zu seinen spätern: *Arianna* und *Ezio*.

Nachdem er sich in der ernsten Gattung glücklich versucht, schrieb er die komische Oper *Gli effetti della natura.* Hier ging ihm und dem Publicum sein eigentliches wahres Talent erst auf. So folgte er denn seiner Vorliebe für diese Gattung und schrieb die Oper *De gustibus non est disputandum*, deren Titel schon den heitern Scherz ausspricht. Eine andere, *Chi troppo abbraccia, nulla, stringe* erhielt ebenfalls allgemeinen Beifall. Endlich schlossen *L'isola deserta, Il Narcisso, La serva scaltra*, und zwei ernste Opern *La clemenza di Tito* und *Issipile* die Laufbahn dieses würdigen Meisters.

Hier müssen wir auch eines Künstlers gedenken, der ein besseres Loos verdiente, als fand. Antonio Ferrandini wollte, als er das Conservatorium noch sehr jung verliess, wie die meisten Künstler jener Zeit, reisen und begab sich, nachdem er in Italien durch manche gelehrte und anmuthige Compositionen sich bekannt gemacht, nach Teutschland, diesem zweiten Vaterlande der Musik in Europa. Er besass viel Kenntnisse und recht schätzenswerthe Eigenschaften. Endlich liess er sich in Prag nieder, bekanntlich einer den Freunden der Tonkunst sehr angenehmen und lieben Stadt! Dort scheint er auch wirklich Bewunderung und Beifall gefunden zu haben; aber diese retteten ihn nicht vom Unglück. In der Kirchenmusik scheint er am vorzüglichsten gewesen zu seyn. Sein *Stabat mater* ward lange in Prag gesungen und allgemein bewundert. Der Styl ist ein-

fach, natürlich und hehr und erinnert an Pergolese; dabei ist er feurig und melodisch. Schade, dass man seine übrigen Erzeugnisse nicht kennt! Bei dem allen verfiel er, wie es scheint, mehr durch unverständiges Betragen, in Dürftigkeit, ward von einer unheilbaren Krankheit befallen und sah sich genöthigt, in einem prager Siechhausse Zuflucht zu suchen, wo er nach langen Leiden starb.

Unterdessen glänzte in Neapel Ignazio Fiorillo, geb. zu Neapel um das Jahr 1720, gest. 1787. Er war Schüler von Durante und Leo. Nachdem er mehre mit Beifall aufgenommene Opern in Italien componirt, ward er nach Teutschland berufen, wo sein Talent einen ihm selbst unerwarteten Schwung nahm. Als braunschweiger Kapellmeister schrieb er die Musik zu den Ballets Nicolinis, der damals unter die ersten Balletmeister in Europa gehörte. Durch die belebte, malerische Musik wurde ihr Werth noch erhöht. Jezt wurden Fiorillo viele Aufträge in dieser Gattung gemacht. Nach Kassel als Kapellmeister berufen, machte er viel Glück, brachte mit Operncompositionen mehre Jahre dort zu und freute sich der teutschen Gutmüthigkeit so sehr, dass er dies Land nicht mehr verlassen wollte.

In seinem Alter sezte ihm der Churfürst einen Gehalt aus, und so beschloss er seine Tage in Ruhe und tiefer Zurückgezogenheit auf einem Landhause in der Nähe von Wezlar. Er hat viel geschrieben.

Italien war unerschöpflich an Tonkünstlern bis nahe an unsere Zeiten herauf. In Gennaro Manna hatte die neapler Schule einen gleich gelehrten, wie fruchtbaren Componisten. Er, ein Neffe von Domenico Sarti, der unter den ersten Meistern der neapler Schule glänzte, und mit Porpora die Melodie läuterte, wandelte seine Bahn gleich glücklich, wie sein Oheim. Wie aber jeder einem geheimen Zuge zu dieser oder jener Gattung folgt, so liebte Manna, nach Durantes, Palestrinas und anderer Beispiele, die Kirchenmusik vorzüglich; und hierin zeichnete er sich aus. Darüber aber vernachlässigte er die Opermusik nicht. Er schrieb mehre Opern, in Neapel, und in Venedig, z. B. Dido. Denn beide Schulen standen in einem der Kunst förderlichen, lebhaften Verkehr. Endlich zog er sich nach Neapel und hier ward ihm die Musik zu den religiösen Festen, für die Kirchen, wie für öffentliche Aufzüge, übertragen. Sein Styl ist ernst und gewaltig ergreifend, wie die Religion selbst, majestätisch und glänzend, je nachdem der Charakter der Bräuche und Feste es erheischt.

Unter Durantes zahlreichen Schülern, die sich ganz dem Lehramte ergaben, ist besonders der Abbate Speranza auszuzeichnen. Er eröffnete, nachdem er das Conservatorium verlassen, selbst eine Schule in Neapel, wo ihm Schüler in Menge zuströmten. Sein Eifer und seine Strenge waren so gross, dass er, wie der berühmte Carpini, dem wir die Kunde von ihm

verdanken, eine Arie von seinen Schülern wol dreissigmal wiederholen liess, bis sie ihrem Gemüth und Gedächtnis geläufig war. Dies hielt er für die einzige Methode, den Schülern die Grundsätze und die Kunst klassischer Componisten eindringlich zu machen. Sicher war sie wenigstens, so lange die Gedult und Liebe der Zöglinge aushielt. Er zog Lehrer und Componisten, die in Italien, Russland, Teutschland, England und Frankreich, ja man darf sagen in ganz Europa, den Geschmack an italischer Musik verbreiteten.

Männer wie er, und Schulen, wie die neapler, wo es an vollendeten Mustern und Meisterwerken nicht fehlte, mussten wol, gleich fruchtbarem Boden und Klimaten, zuweilen überschwängliche urkräftige Geister tragen, die über Vor- und Mitwelt hinaus ihre Kronen trieben.

Ein solcher war Nicolò Piccini, geb. 1728 zu Bari, gest. zu Passy bei Paris 1800.

Ihm schlug schon in der frühesten Jugend das Herz froher beim Klang eines harmonischen Instruments, und wie uns Gretry erzählt, dass er eine ordentlich brustbeengende Freude beim Schwingen von Harfen- oder Violinsaiten hatte, so ward auch Piccini von einem rein vorgetragenen zärtlichen und leidenschaftlichen Liede auf das innigste und lebhafteste ergriffen. Diesen Keim der Melodie war der, welcher auch Iomelli gebildet hatte, zu entfalten bestimmt. Leo war anfangs Lehrer eines Schülers, der

Iomelli in der grossen Oper erreichen uud Logroscino in der komischen übertreffen sollte.

Bis Durante, der nach Sachsen gegangen war, zurück kam, war Piccini unter der Leitung des Componisten der Oper Cioè, und der Unterricht zwei solcher Männer, deren einer im ernsten, der andre im komischen Fache glänzten, hat wol zu dieser gleichmässigen Entwicklung nicht wenig beitragen.

Im zwölften Iahre componirte Piccini, misvergnügt über die Heftigkeit eines untergeordneten Lehrers, der in Leos Abwesenheit sein Amt verrichtete, allein eine Messe. Leo erfuhr es, empfing den Schüler kalt und verlangte die Partitur zu sehen. Piccini gehorchte bestürzt. Es wird eine Probe angesezt. Instrumentisten und Sänger kommen. Des frühreifen Verfassers Verlegenheit steigt, vorzüglich als der Lehrer ihm den Tactstab überreicht, um selbst das Stück aufzuführen. Er tactirt mit unsichrer Hand; endlich sammelt er sich und vergisst, hingerissen von den Harmonien, Sänger, Leo und sich selbst. Nicht ein bartloser Schüler mehr leitet eine ernste Künstlerversammlung, sondern ein geschickter Tonkünstler, ein glänzender Meister, der alle Zuhörer entzückt, den alle, wider seinen Willen, mit Lob überhäufen, bis auf Leo, der ein bedeutsames Schweigen beobachtet. Endlich wird dies Schweigen gebrochen und der Schüler vernimmt die schmeichelhaftesten Vorwürfe des Lehrers. Er fragt, warum er, bei

diesen herrlichen Naturgaben die Schönheit so entstelle, bloss weil er sie nicht durch Kenntnis der in jeglicher Kunst unerlässlichen Lehrgrundsätze ausbilde? Als aber Piccini sich mit der Sorglosigkeit des Unterlehrers entschuldigt, der ihn sich selbst überlassen, umarmt ihn Leo, verzeiht ihm und sagt, er solle fortan keinen Lehrer und Freund haben, als ihn.

Durante, der einige Zeit nach diessem in der Kunstgeschichte so merkwürdigen Vorfall, Leos Nachfolger ward, erkannte auch gar bald in Piccini den grossen Musiker in der bescheidenen Haltung eines Lehrlings. Nachsichtig gegen alle Zöglinge, schäzte und liebte er diesen. Die übrigen nannte er seine Schüler, diesen seinen Sohn. So ward der fruchtbarste und urkräftigste, geistreichste und glänzendste Componist Italiens emporgepflegt.

Ein zweiter Schlangenwürger Herkules, erdrückte Piccini mit seiner ersten herrlichen Oper *Le donne dispettose* alle Ränke, die ihm Logroscino, seit langer Zeit der Liebling der Neapler in der komischen Oper, entgegenstellte. Sein Sieg über seinen Nebenbuhler war vollständig, besonders als er noch *La gelosia* und *Il curioso del propria danno* gab, welche leztere Oper vier Jahre nach einander gespielt ward. Das Publicum war entzückt, in dem jüngsten italischen Componisten einen zu sehen, der mit Vinci's Melodie Barunellos Anmuth, ja die gelehrte Ureigenthümlichkeit des berühmten

Hasse verband. Somit waren seine Versuche so glänzend, als nur immer möglich war.

Natürlich lud ihn Rom ein, das immer die Erstlinge junger hoffnungsvoller neapler Componisten beehrgeizt. Er reiste hin und schrieb zuvörderst eine grosse Oper *Alessandro nelle Indie*, sein erstes Werk in dieser Gattung, dessen Ouverture alles bisherige zu übertreffen schien; hierauf sein und der komischen Oper Meisterwerk, nach Cimarosas *Matrimonio segreto*, die berühmte *Cecchina*, oder die gute Tochter, welche soviel Glück machte, dass alle Landhäusser ausserhalb Rom, alle Gasthäusser und Moden der Stadt diesen Namen führen wollten; ja sie ward am Abend des Peterfestes in einem Feuerwerk vorgestellt, und der Kaiser von China soll sie in seinem Palast zu Peking haben aufführen lassen.

In dieser Oper vervollkommnete Piccini die von Logroscino erfundenen oben berührten Finali, indem er den Lagen- und Bühnenwechsel durch Tempo- und Tactwechsel stärker bezeichnete. Alles war in der Cecchina schön, vollendet und bewundernswerth; aber über alles Lob erhaben waren die beiden Finali. Noch nie hatte man eine so reiche, reine Melodie, einen so kunstreich gehaltenen Gesang gehört, noch nie eine solche vollendete Verflechtung der Pausen und der Begleitung, der Arien und der Stimme gesehen.

Iomelli war eben in Rom, als Cecchina so in Aufnahme war. Er wollte sie anfangs nicht

hören; die Huldigung der Menge bestimmt geistreiche Männer nicht immer zur Bewunderung. Ja er sagte sogar zu denen, die ihn Cecchina zu hören aufforderten: „was wird es denn nun seyn, als ein Schülerwerk?“ Endlich ging er aber doch hinein und sagte zu einer Menge junger Leute, die sein Urtheil hören wollten: „Ihr Herrn, der, den wir eben gehört, ist ein Schöpfer in seiner Kunst, ein Genius.“

Nach der Cecchina schrieb Piccini *Olimpiade*, und machte in der ernsten Oper fast eben so viel Glück, als in der komischen. Hiemit überwand er drei bis dahin unbesiegbare Nebenbuhler, Pergolese, Galuppi und Iomelli. Alle Kenner waren begierig, wie er nach solchen Meistern das Duett *Ne'giorni tuoi felici*, und die Arie *Se cerca, se dice* nehmen würde, und bewundernd, wie erstaunt, gestanden sie, er habe alle drei übertroffen.

Ficini ärntete lange den Beifall der Römer. Alle italische Bühnen stritten sich um ihn. Er schrieb noch drei ernste und drei komische Opern, welche bewiesen, dass sein Talent nicht etwa ungleich war, oder stehen blieb, sondern täglich zunahm, ja immer staunenswerther ward. Sein Ruhm verdunkelte alle Nebenbuhler; überall ward er berufen, bewillkommt, gefeiert: man wollte ihn in Florenz, Genua, Turin, Mailand, Venedig haben. Er war der Abgott Italiens.

Wüsste man noch nicht, dass grosse Män-

ner, die der Bühne die Frucht ihres Geistes und ihres Strebens weihen, um ihre Mitmenschen lieblich zu zerstreuen, zu unterrichten, und so das Werk bürgerlicher Bildung zu ergänzen, nur allzuoft das Opfer der Leidenschaften und niedriger, ärgerlicher Ränke sind, so könnte Piccini zum unglücklichsten auffallendsten Beispiele dienen. Die unbesonnen eifrigen Freunde seines Schülers Anfossi, der damals in Rom lebte, gingen so weit, dass sie eine seiner Opern sogar auspfeifen und vom Theater verdrängen liessen. Ein Genius, wie Piccini, ist nie ohne tiefre Reizbarkeit, und solche Ungerechtigkeit konnte er nicht ertragen. Er verliess Rom und kehrte in sein Vaterland zurück, wo er lange und schmerzlich erkrankte.

In Neapel fand er die Leutseligkeit und Herzlichkeit, die allein seine in Rom erlebte Kränkung vergüten konnten, und sein Dank war diesem Gefühl angemessen. Kaum genesen schrieb er die treffliche Oper *I viaggiatori*, und ein stürmischer Beifall, eine verdoppelte Achtung und Aufmerksamkeit lohnten ihn. Jeder Wohlhabende und Gebildete in der Stadt und auf dem Lande geizte nach seiner Gesellschaft.

Bald darauf ward er nach Frankreich berufen, dort die Musik nur zu gestalten und zu vervollkommnen. „Wollen wir unsern Nachkommen begreiflich machen," heisst es im historischen Wörterbuch der Musiker, „welche Umwälzung in der französischen Oper damals Statt fand, so muss ihnen die unsinnige Herrschaft, die da zer-

stört wurde, vorgestellt, es muss ihnen die rohe psalmenähnliche Winselei, die damals französische Musik hiess, und das schwerfällige, einschläfernde Getriebe, das grosse Oper hiess, erklärt werden. Erst dann wird das Wesen dieser so dringend nöthigen und wichtigen Umwälzung begreiflich."

Gluck begann sie, aber Piccini sollte sie vollenden.

Die schwerlöthigen und dicken Stimmen verschwanden von der Opernbühne. Statt frostiger, nachdrücklicher Declamation trat eine einfache, wahre ein; statt missfälliger und unbeweglicher Chöre, die den Zuschauer langweilten und einschläferten, ein anmuthiger rhythmischer Gesang; statt eines betäubenden, eintönigen, unfertigen Orchesters besser unterrichtete und einsichtigere Künstler.

Wie aber die nüzlichsten Verbesserungen überall, besonders in manchen Ländern, Hindernisse und Kampf finden, so entstand auch jezt glücklicherweise nur ein Federkrieg. Aber der Streit warf doch zwischen die beiden neuen Gesezgeber der Euterpe und Erato, die Feuerbrände der Zwietracht, die dem reizbaren Piccini nicht wenig Unruhe und Verdruss bereiteten.

Ganz Europa hallte von einem Ereignis wieder, das kaum Gegenstand einer Erörterung geworden wäre, wenn nicht die französische Nationaleitelkeit sich hineingemengt hätte.

Gluck schmelzte das französische Opernsy-

stem mit der teutschen kräftigen Harmonie um; aber, sagen die bereits angeführten Kenner, Piccini allein musste den Zauber italischer Melodie hinzufügen, wenn das Werk vollendet seyn sollte. Und dies zweite Wunder bewirkte er.

Piccini begann auf der Bühne der königlichen Musikakademie mit der Oper Roland, wozu Marmontel den Text gedichtet hatte. Troz der Eigenliebe einer bedeutenden und gereizten Partei, troz Neid und gewaltthätigster Ränke, troz Glucks Überlegenheit, den man einem Manne gegenüber stellte, der, gleich ihm, seine Kunst ehrte und erweiterte, trug Roland den glänzendsten Sieg davon; der Componist ward nach der Aufführung siegreich zu seiner Familie geführt, die wegen des Ausgangs besorgt war.

Hierdurch ward Piccini zu andern Arbeiten befeuert. Die vorurtheilsvollsten Zuschauer hatten seinen leichten, reinen, anmuthigen Styl bewundern müssen. Solcher Beispiele mehre waren ganz geeignet, den schlechten Geschmack auszurotten und die Nation von einer trübseligen rohen Handwerksmässigkeit zu entwöhnen. Phaon war Piccinis zweite Oper, die zwar nicht in Paris gegeben, aber doch am Hofe aufgeführt ward.

Hierauf folgte Iphigenie auf Tauris, und wiewol Gluck zu gleicher Zeit dasselbe Stück von einem der besten französischen Operndichter bearbeitet behandelte, Piccinis Text aber höchstens schwer gereimte Prosa war, gefiel

sie doch. Neid und Parteigeist aber hintertrieben die fernere Aufführung. Wuth und Ränkesucht sezten sich, wie zwei böse Geister, in der Verwaltung der grossen Oper selbst fest. Zwar rühren konnte sie Piccini nicht, wol aber sie zwingen, ihn nochmals zu hören und unstreitig wenigstens innerlich seinem Genius Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Atys und Dido, sein, und der französischen Oper Meisterwerk, waren ganz geeignet, sie zu entwaffnen. Diesen schönen Werken folgten *Le dormeur éveilél* und *Le faux lord*, gleich treffliche komische Opern; dann Diana und Endymion, die wenig Glück machte, wegen des schlechten Textes.

Während dieser Triumphe Piccinis kam Sacchini, sein Mitschüler und Landsmann, nach Paris und verdiente bei seinem Talent wohl, Gegenstand einer Nebenbuhlerschaft zu werden, welche auf die glucksche folgte. Gluck war nach Teutschland abgegangen.

Piccini beneidete, wie alle wahrhaft urkräftige Männer, jene beiden grossen Componisten weder um ihr Glück, noch um ihr Talent, und als sie starben, lobte er sie und trug auf öffentliche Huldigung an. Um diese Zeit überarbeitete er Phaon, Clytämnestra und Adele von Ponthieu; da er sie aber nicht zur Aufführung bringen konnte, ward er desshalb und anderer noch empfindlicherer Anlässe wegen, so verdrüsslich, wie früher in Rom zu Anfossis Zeit, verliess also Rom und ging nach

Neapel, wo ihn der König selbst auf das schmeichelhafteste empfing.

Dieser, ein Kenner der Musik, schäzte das grosse Talent, das nun seine Hauptstadt wieder schmückte. Er trug ihm Compositionen für das S. Carlotheater auf, die er so viel möglich beschleunigen sollte; ja *Alessandro nelle Indie*, den Piccini vor siebzehn Jahren aufgeführt hatte, sollte wieder in die Scene gesezt werden. Es wurden also neue und prächtige Arien eingelegt und so gefiel die Oper mehr, als je.

Zum Dank für diese abermalige ehrenvolle Aufnahme von seinem Monarchen und der Stadt bereicherte er seine vaterländische Bühne mit der komischen Oper *La serva onorata* und die Kirche mit dem schönen Oratorium Jonathan, welches er selbst für das Beste hielt, was er in der ernsten Gattung geschrieben hatte. Alles ging ihm nach Wunsch, Neid und Ränke trübten ihm sein Leben nicht mehr; doch störte ein vielleicht noch furchtbarerer Unhold seine Ruhe aufs neu.

Piccini hatte nämlich unvorsichtig geäussert, wie er der französischen Staatsumwälzung einen guten Fortgang wünsche. Alsbald änderte sich alles um ihn her: er wurde gehasst, verdächtigt, verunglnadet. Der Schwanensang verstummte; die Neapolitaner, die im Alessandro Leo's, im Ionathan Durante's und Iomelli's, in der *Serva onorata* Pergoles'es und Logroscino's Talent verschmolzen sahen, verloren jezt Piccini auf

immer, der sich nun mit seiner ganzen Familie wieder nach Paris begeben musste.

Dahin, wo er mit seiner Melodie gewaltet, die Musik neu gebildet hatte, kam er gewissermassen nur, um zu sterben. Neuen Ungerechtigkeiten, die er für so viele Dienste von der Operunternehmung erfuhr, geopfert, konnte er so vielen Angriffen auf einmal nicht widerstehen. Weniger bemittelt, als er verdiente, bei einer starken Familie ohne das Jahrgeld, das ihm, da seine Werke auf der Bühne waren, gebührte, bekam er einen Schlaganfall, den diesmal die Kunst noch abwendete. Seine Lage begann sich zu verbessern, indem das Haupt der französischen Regierung im Namen der dankenden Nation eine neue Stelle für ihn eigends ausmittelte. Da erkrankte er aufs neue, ward nach Passy geschafft und starb daselbst, anderthalb Jahre nach seiner Rückkehr nach Paris. Auf seinem Grabe lieset man die rührende verdiente Inschrift:

Ici repose
Nicolas Piccini
Maître de chapelle Napolitain,
Célèbre en Italie, en France, en Europe,
Cher aux beaux-arts et à l'amitié.
Né à Bari dans l'Etat de Naples,
Mort à Paris.

Piccini hat hundert und drei und dreissig italische Opern, sowol ernste, als komische, eine Menge französischer, einzelne Scenen,

Cantaten, Oratorien und Kirchensachen geschrieben. Er war so fruchtbar, dass mehre gleich geübte, wie fleissige Componisten soviel zu fördern nicht im Stande gewesen wären. Geschrieben hat er über seine Kunst nicht; wol aber sprach er einmal mit einem Freunde, was wir hier als Glaubensartikel und Grundlage für alle Componisten mitzutheilen nicht umhin können.

„Was man in die Harmonie aufnehmen darf, ist bald erlernt. Das schwerer Begreifliche darin ist gerade zu vermeiden. Die vier Bogeninstrumente, welche das Fundament des Orchesters bilden, sind für allen und jeden Ausdruck hinreichend. Nicht so die Blas- und Schlaginstrumente. Das Oboe hat einen andern Ausdruck, als die Clarinette, diese wieder einen andern, als die Flöte. Die Hörner sind verschieden nach dem Tone, woraus sie blasen. Das Fagott, so lange es nicht mit dem Basse vermengt wird, ist traurig und schwermüthig. Die Posaunen können nur Trauer, die Trompeten nur Plötzliches, Auffallendes ausdrücken. Die betäubende Pauke ist ganz kriegerisch und sobald ich sie höre, ist es mir, als sähe ich ein Reiterheer in Reihen aufziehen. Brauchte man nun jedes Instrument an der Stelle, welche die Natur ihm angewiesen, so könnte man mannichfache Wirkungen hervorbringen, alles darstellen und unaufhörlich neu seyn; so aber vergeudet man alles mit vollen Händen, auf einmal und immerfort — man stumpft das Ohr

ab, verhärtet es — stellt nichts mehr für Herz und Geist dar, zu welchen es doch der Weg ist. Ich möchte wol wissen, was man anfangen wird, um es wieder zu wecken und zu beleben, wenn es, was gar bald der Fall seyn wird, an dieses Getöse gewöhnt ist, und welche Teufeleien man da aussinnen wird. Da wird man wol wieder zur Natur und zu den Mitteln, welche die Kunst beut, zurückkehren wollen; aber sie wissen, wie es Gaumen geht, die durch starke Getränke abgestumpft sind. Übrigens kann man in einigen Monaten in den Kopf bringen, was etwa zu dergleichen übertriebenem Effect nöthig ist; was aber zu dem wahren, lernt man nur in vielen Jahren und durch lange Forschungen. — Moduliren heisst einen Weg zurücklegen; das Ohr folgt gern, wenn es unterwegs wieder rasten und sich erfreuen kann. Verlangt ihr aber, dass es mit euch unaufhörlich fortrennen soll, so lässt es euch endlich allein laufen, und ihr strebt vergebens, es wieder anzuziehen. Übrigens ist Moduliren mehr Übungsfertigkeit, als Kunst, wie die enharmonischen Modulationen beweisen, die dem Schüler im Contrapuncte ein blosses Spiel sind. Aber einen Gesang nach einer gegebenen Modulation zu ordnen, von dieser nur zur rechten Zeit abweichen, zu ihr auf eine gute Art und ohne Härte zurückkehren, Veränderung derselben nur als Mittel zum Ausdruck und zur Vermannichfaltigung zu brauchen, das ist schwer und eigentlich Kunst. Eine Tonart aber, die kaum

angegeben ist, sogleich wieder zu verlassen, grund- und endlos umherzuschweifen, hin und her zu springen, um den Ort zu vertauschen, weil man sich da, wo man ist, nicht zu halten weiss, kurz bloss moduliren, um zu moduliren, das verräth völlige Unkenntnis der Kunstzwecke und Grundsätze, das ist ein Prunken mit vorgeblichem Reichthum bei der tiefsten Armuth."

Ein liebenswürdiger, geschickter und unterrichteter Künstler, der sich zwar nicht mit Piccini messen durfte, aber doch recht anmuthige und geschmackvolle Opern schrieb, trat während seiner öftern und langen Entfernungen von Neapel für ihn ein — Francesco Maggiore, geb. zu Neapel um 1730, gest. in Holland 1780.

Auch er musste für mehre italische Städte Opern schreiben, und that es mit demselben Glück, wie daheim, so dass er endlich auch nach Teutschland und Holland ging. Man hat wenig von diesem geschickten Componisten aufbewahrt, wiewol er in allem seine treffliche Schule, ja die Schule der besten Meister verrieth. Seine beste Oper sind unläugbar *I raggiri delle cantatrici*, ein italischen Componisten willkommener Vorwurf, da sie gerade so oft das Opfer der Launen und des so lächerlichen, als elenden Hochmuths der Sänger werden. Maggiore stellte diesen seltsamen, launenhaft lächerlichen Charakter höchst wahr und anschaulich dar, und der Styl dieses Werkes

konnte hier für musterhaft eigenthümlich, mannichfaltig und kräftig gelten. Die Sängerinnen mussten sich darin, wie in einem Spiegel, wieder erblicken. Eine andere Oper, die ihm nicht minder Ehre machte, waren *Gli scherzi d'Amore*, worin Begeisterung, rasches Leben, leichte Zeichnung, neue und geistreiche Grundgedanken mit einander wetteifern. Jedoch war seine Einbildungskraft oft regellos und unstät schweifend, so dass er nicht selten dem guten Geschmack und den Grundlehren der Musik untreu ward, und Gegenstände malte, die in der Musik kaum mit niederländischen Gemälden, oder italischen Grotesken vergleichbar seyn möchten.

Dem Fedele Finaroli, geb. zu Neapel 1734, gest. 1812, verdankt die zu ihrer vollen Reife gelangte neapler Schule die Zöglinge, die ihren Ruhm aufrecht erhielten. Gleich guter Contrapunctist, wie Lassus und Martini, hat er doch wenig geschrieben, wol aber, wie die Grecco, Gallo, Speranza, sich ganz dem Lehramt ergeben. Darauf wendete er ein fleissiges und langes Leben, und so hat er sich, wie durch seine sittliche Unbescholtenheit, die Achtung seiner Mitbürger erworben. Er hielt auf die uralte, vernünftige reine Lehre des Satzes, hasste jede geschmacklose und falsche Neuerung, drang auf Einfalt und Wahrheit. Er war Vorsteher des Conservatorio *della Pietà* und Verfasser einer trefflichen Elementarlehre für das Klavier, die in Frankreich sehr geschäzt wird.

Palma, nach Grossi geb. 1735 zu Neapel, ein Schüler Sala's, schrieb, nach vollendeten Lehrjahren, für Neapel und andere italische Städte mehre Opern und Kirchensachen. Mehre komische Opern von ihm gefielen des heitern und belebten Styls wegen. Er spielte vortrefflich Pianoforte und sang Tenor, wie Ruff und Vigamoni; aber sein Verdienst reichte zu seinem Aufwande nicht hin. Eines Tags trat einer seiner Gläubiger mit Häschern ein, ihn auszupfänden, oder seine Schuld einzutreiben. Palma sang troz eines Katarrhs so hinreissend, dass die Diener der strengen Themis und der Dämon der Habsucht in Gestalt seines Gläubigers ihn gerührt und erweicht verliessen. So erzählt wenigstens die Sage.

Antonio Maria Gasparo Sacchini, geb. zu Neapel 1735, gest. zu Paris 1786, ist ein Name, den man nie ohne Achtung aussprechen kann. Von armen Aeltern geboren lernte er anfangs im Conservatorio die Violine und ward hiemit in die tiefsten Geheimnisse der Melodie eingeweiht. So studirte er denn auch Composition und machte schnell bedeutende Fortschritte. Kaum war er aus dem Conservatorio entlassen, so ward er, bekannt als einer der hoffnungsvollsten Zöglinge, für Rom gewonnen, wo er für das grosse Theater ernste Opern schrieb, und hierin so berühmt ward, als Piccini in der komischen.

Sein Styl war höchst rein, edel und hehr, stets einfach, wahr, richtig; seine Arien waren

neu und doch ungesucht, seine Begleitung mässig und doch nicht schwach, seine Melodie ganz der Harmonie angemessen. Er war eben so schöpferisch, als beharrlich in der Ausführung. Darum genoss er, wie Piccini, die Gunst eines einsichtigen Publicums, hielt es, wie jener, fest und sein Ruf verbreitete sich eben so über ganz Italien. Die venediger Schule, die eben den unnachahmlichen Galuppi verloren hatte, wählte ihn zum Vorsteher ihres Conservatorio. Hier bildete er Sänger und componirte seiner würdige Werke. Die Sänger, die er zog, waren Pasquali, Conti, die Gabrielli; seine Werke waren Kirchensachen, eines Durante und Iomelli würdig, und Opern, worin er seines Gleichen nicht fand.

Von Venedig ging er nach Stuttgard, wo er von Stadt und Hof ehrenvoll und mit Bewunderung empfangen ward. In Holland erfuhr er gleiche Gunst. In London bezauberte er die trägblütigsten Engländer, wie früher Händel, den sie in Sacchini wieder zu sehen glaubten, nur dass sein Styl reiner und richtiger war, als der Styl des hamburger Linus in seinen Opern. Montezuma war Sacchinis erste Oper in London, Perseus die zweite, Cid die dritte. Alle gaben vermöge ihres ergreifenden und rührenden Stoffes dem Componisten Anlass, sein schönes Talent in den edelsten und rührendsten Tönen zu entwickeln. Sie fanden ungetheilten Beifall.

Jezt ward ihm auch das Glück eine zärtliche

Mutter. Er erwarb sich Reichthümer; aber eine, reizbaren Künstlernaturen besonders unbesiegbare Leidenschaft brachte ihn um das, was sein Genius gewann. Mit Schulden belastet, die er, troz seinem vielfachen Verdienst, um der Frauen willen gemacht, musste er plötzlich, um seinen unbarmherzigen Gläubigern zu entgehen, aus London entweichen, und so gefährdeten die Frauen zwar nicht sein Leben, wie es Vinci und Pergolese ergangen war, aber doch seine Freiheit und kosteten ihm sein Vermögen. Die Kunst verlor dabei nicht. Er kam nach Paris, wo ihn sein Freund Framery, Dichter seiner schönen Oper *La colonie*, tröstend aufnahm und ihm Gelegenheit verschaffte, sich in der königlichen Akademie der Musik hören zu lassen. *Renaud* war seine erste Oper, *Chimène* die zweite, Dardanus die dritte. Ob ihm aber die Franzosen nicht die Gerechtigkeit widerfahren liessen, wie Piccini, nachdem die Parteiwuth und Nationaleitelkeit sich gelegt hatten, oder ob seine Noth in London auf sein Talent Einfluss gehabt und seine in Frankreich geschriebenen Opern nicht so vorzüglich waren, als die in Italien und London componirten, sie wurden nicht aufgenommen, wie er erwartete. Doch er rächte sich als Genius und componirte Oedipus. Dies Meisterwerk ward nicht nur der richtige Maasstab seiner Grösse für Frankreich, sondern zugleich ein neues, ja vielleicht das vollkommenste Muster für alle grosse Opern, wie nur Piccini und Gluck sie gefasst hatten. Aber noch

vor seiner Aufführung kostete es seinem Verfasser das Leben, wie oft Kinder ihren Müttern.

Neid und Ränke erschwerten ihm schon die Aufführung und kaum war es nun so weit, als ihm die Fussgicht, durch Aerger aufgeregt, in den Leib trat und er mitten auf einer ruhmvollen und belohnenden Laufbahn erlag. Arvire war sein leztes, aber unvollendetes Werk. Eine rührende Lobschrift von Piccini, seinem Landsmann, Mitschüler und Freunde, hat sein Grab mit so frischen und schönen Blumen bestreut, als nur neidlose Bewunderung und Wahrheit zu geben vermag.

Wir kommen nun zu einem Zögling Piccinis, der, vielleicht ohne es zu wollen, ihm in Rom viel Verdruss machte. Pasquale Anfossi, geb. 1729, gest. 1795, oder nach 1797, legte sich anfangs, wie Sacchini, auf die Geige, ward bald Meister darauf, fühlte aber diesen Kreis zu beengend und studirte den Satz, wozu ihm Piccini behülflich war, weil er Sinn, Kraft und was sonst für Gaben die Musik erheischt, in ihm entdeckte. Bald aber ward Anfossi, wie er, von den Theatervorstehern angenommen. Anfossis Versuche waren nichts weniger, als glücklich. Es war ein so grosser Abstand zwischen Schüler und Meister, dass das Volk ihn wol bemerken musste und mehr als einmal seine Unzufriedenheit äusserte. Kurz zwei seiner Opern fielen. Er wollte Rom verlassen; aber Piccini rieth ihm mit der tiefen, ihm eigenen Güte und Liebe, zu bleiben und nur um so mu-

thiger fortzuarbeiten. Sein Rath war prophetisch und dem Schüler so vortheilhaft, dass er sich bald gegen den Lehrer selbst wendete. Anfossi schrieb seine *Incognita perseguitata*, die einen so glänzenden und fortdauernden Beifall erhielt, dass Piccinis Ruhe darunter litt; unstreitig weniger wegen der Vorzüge dieses Werks, das doch keineswegs seine Werke übertreffen mochte, als weil es dem Neide und der Ränkesucht Mittel wurde, ihn ungerecht zu kränken und den Meister dem Schüler nachzusetzen. Piccini entfernte sich mehr aus Verachtung, denn aus Furcht vor diesen Ränken.

Als Anfossi seines Meisters los und auf diese unerwartete Gunst der Römer, die nur von ihm sprachen, nur seine Opern, nur seine Musik hören wollten, stolz geworden war, arbeitete er immer angestrengter und mit der grössten Sorgfalt und gab seine *Finta giardiniera*, die gleich günstig aufgenommen ward, wie sein *Geloso in cimento*.

Noch aber hatte er sich nicht in einer der schwierigsten Gattungen der Oper versucht, in der ernsten. Nichts lag vor, was ihn als seines Meisters Erben auch hierin beurkundete. Er schrieb also und führte Olympia auf, welche aber unerwartet und völlig durchfiel. Er erfuhr hiermit, was sein Meister erfahren hat, wie schwankend die Gunst der Menge, wie kränkend der Fall aus Gunst in Ungunst, und da er eben so wenig, wie sein Meister, hierüber sich zufrieden geben konnte, so verliess er Rom.

Er durchreiste Italien und verweilte in Venedig. Den Venedigern gefielen seine neuen Werke, die er für sie schrieb und so vergass er seine Kränkung. Er ward zum Vorsteher eines der dortigen Conservatorien ernannt.

So kam er nach Paris und liess in der musikalischen Akademie seinen Cajus Marius aufführen. Der Beifall war nicht gerade glänzend, aber doch schmeichelhaft. Hierauf gab er die *Incognita perseguitata* ins Französische übersezt. Sie erhielt aber nicht den erwarteten Beifall, wie in Rom, entweder weil man in Paris für die italische Musik noch nicht ganz gewonnen war, oder auch weil die Uebersetzung vielleicht manches hatte fallen lassen.

Ob dies die einzige Ursache gewesen, warum er Frankreich verlassen, ist ungewiss; aber damals verliess er es und ging nach London. Dort stand er lange der italischen Oper vor. Mit der Zeit aber fühlte er das Bedürfnis, die wohlthätige, reine, heitre Luft seiner Heimat zu geniessen, und wollte nach Neapel zurück, blieb aber eine Zeit in Rom, wo er das Vergangene über den neuen Beifall, den er jezt einärntete, vergass und endlich starb.

Anfossis Werke tragen nicht das Siegel des Genius, wie die seiner Vorgänger, Piccini und Sacchini, sind aber doch darum nicht werthlos. Er verstand die Wahrheit im Ausdruck allmählich zu entwickeln und seine Finali sind musterhaft. Sein Styl ist klar. Er ist fruchtbar

und gewandt. Sein Meisterwerk ist unter den Opern der Geizige, unter den Oratorien *Betulia liberata.*

Kap. 14.

Fortsetzung.

Noch sind zwei Schüler Durantes zu erwähnen. Der erste Tommaso Traetta, geb. zu Neapel 1738, gest. 1779, oder wahrscheinlicher 1784. Im ein und zwanzigsten Jahre trat er aus dem Conservatorio, und bald versuchte er sich im Satz. Er schrieb für das Carlotheater *Farnace*, dessen Beifall seine und alle Erwartungen übertraf. Wie musste man vollends staunen, als Euterpens junger Liebling in kurzem sechs andere, ernste und komische, Opern schrieb, die gleich günstig aufgenommen wurden, und zwar nicht etwa aus leidiger Eingenommenheit, oder vorübergehender Modesucht, sondern wegen ihrer Tüchtigkeit und ihres Glanzes!

Ein solcher Auftritt zog natürlich ganz Italiens Augen auf sich; besonders aber war Rom, welches immer die Erstlinge aufblühender Componisten geniessen wollte, höchst ergriffen. Der Vorsteher der grossen Oper daselbst ersuchte Traetta, Metastasios Ezio zu componiren. Der Beifall war ungetheilt. Jezt durchreiste Traetta Italien, wie im Siegeszuge. Wo er nur Opern gab, gefielen sie. In Parma wollte er neue Lor-

beern sammeln, Er ward Kapellmeister, und schrieb *Ippolito e Aricia*, von Stadt und Hof gleich beifällig aufgenommen. Sein Ruf verbreitete sich selbst im Auslande weiter und drang bis Wien, wohin er berufen war. Armida und Iphigenie, die er dort schrieb, krönten seinen Ruhm.

Er ging wieder nach Italien, über Venedig, wo er Vorsteher des Conservatorio *dell' Ospedaletto* ward. Da sein Bewunderer und Beschützer, der Prinz von Parma, gestorben war, so nahm er diese ehrenvolle Stelle an. Da jedoch seine Opern in England, Teutschland und Russland gegeben wurden, so konnte er nicht lange das Lehramt in Venedig verwalten. Die Kaiserin Katharina die Grosse, die stets berühmte Componisten an ihrem Hofe gehabt hatte, wollte auch ihn in ihre Dienste haben, statt Galluppi, der nach sieben Jahren des Beifalls und Strebens gestorben war. Traetta ging hin und erwies sich mit seiner ersten dort aufgeführten Oper als würdigen Nachfolger Galuppis. Es war Dido, welche der Kaiserin so gefiel, dass sie den Meister mit einem ganz vortrefflichen Edelstein beschenkte und dabei sagte, er komme von der Dido.

Von Russland ging er nach England. Auch London wollte einen der ersten Tonsetzer der Zeit besitzen. Die strenge Kälte aber hatte er eher ertragen, als den nebelig trüben Himmel, den er mit seines Neapels schönem Himmel verglich. Das Heimweh ergriff ihn, er verliess

England, jedoch nicht ohne Denkmäler seiner Kunst; starb aber bald nach seiner Heimkehr und hinterliess ein bedeutendes Vermögen.

Sein Styl war, wie der des Pergolese, kräftig, tief, aber schwermüthig. Manche nennen das Leztere einen Fehler, ohne zu bedenken, dass es für tragische Gegenstände unerlässlich ist. Allerdings war dieser Zug in Traettas Werken so ausgezeichnet, dass die Vf. des musikal. Wörterbuchs ihn als den herrschenden dieses Künstlers hervor heben. Sie fügen hinzu, die besten Werke dieses Meisters wären Denkmäler der Poesie, Richtigkeit und Anmuth. So war Traettas Verdienst um so vollendeter, da er Tiefe mit Lieblichkeit, und Reinheit mit Kraft verband. Hätte er länger gelebt, er würde sich der Nachwelt noch unvergesslicher gemacht haben. Doch schrieb er in einer kurzen Laufbahn mehr als zwanzig Opern, die sämmtlich Beifall erhielten.

Zu gleicher Zeit trat Matthias Vento auf. Er lernte bei den besten Meistern, und begann, von ihnen entlassen, mit guten Werken, durchreiste Italien, übte sich im Bühnen- und Kirchenstyl, und ging 1763 nach England, wohin er berufen ward, um für die italische Oper zu schreiben. Er war dort glücklicher, als mehre italische Meister vor ihm, gefiel, ward reich und starb nach langer Zeit daselbst 1777.

Seine vorzüglichsten Opern sind *La conquista del Messico*, *Demofonte*, *Sofonisba*, *la*

Vestale; leztere wird als die beste der damaligen Zeit gepriesen. Er glänzte nicht nur in der ernsten, sondern auch in der komischen Oper. In der leztern Gattung lieferte er ein Meisterwerk *Il bacio*, das durch ganz Italien gegeben ward und Fremden, wie Einheimischen, gefiel. Für das Klavier hat er mehre mit Recht geschäzte Sachen geschrieben.

Die Geschichte der neapler Schule führt uns von einem schwermüthigen Componisten, wie Traetta, zu dem glänzendsten und heitersten, zu Giovanni Paisiello, einem Schüler Durantes. Bei seinem Namen schlägt jedes Herz höher. Wie ein grosses Talent immer die beschränkten Umgebungen durchbricht und zuweilen, wie vom Zufall beschworen hervortritt, so erging es auch mit Paisiello. Sein Vater, ein Vieharzt, brachte ihn zu den Jesuiten, wo er bis in das dreizehnte Jahr erzogen wurde. Bei einem Messamte am Marientage bemerkten sie, dass unter ihren Sängern Paisiello eine vortreffliche Altstimme und ein richtiges Gehör hatte. Einer der Jesuiten erzählte einem der Vornehmsten von Tarent diese Entdeckung. Der junge Paisiello musste bei ihm singen und übertraf das Lob des Paters. Sofort ward mit dem Vater Abrede genommen, den Sohn in das Conservatorium zu bringen; er weigerte sich anfangs, gab aber endlich doch nach.

So kam Paisiello nach Neapel in das Conservatorio *di S. Onufrio* zu dem unsterblichen

Durante. Mit diesem Gefühl, diesem reinen Geschmack, diesem feinen Ohre musste er unter so trefflichem Meister Fortschritte machen und kaum waren fünf Jahre verflossen, so ward der Lehrling Meister seiner Mitschüler. Er hatte noch vier Jahre Zeit, seine Studien zu beenden, componirte Messen, Psalmen, Oratorien und ein komisches Intermezzo, worüber sein Lehrer selbst staunte. Bald ward dies frühreife schöne Talent bekannter und Paisiello eine Oper für die Bühne zu Bologna aufgetragen.

Er schrieb dort *La pupilla*, *I francesi brillanti*, *Il mondo alla rovescia*. Das Publicum fand sie so lieblich, so heiter, dass er auch für Modena *La Madama umorista*, für Parma *Le virtuose ridicole*, *Il sogno d'Abano* schrieb, welche für trefflich geachtet wurden. Auch Venedig wollte dies glänzende Gestirn sehen und die Opern *Ciarlone*, *Le Pescatrici* erinnerten an Baronello, oder bewiesen vielmehr, dass Paisiello diesen grossen Componisten übertraf. Wie ein Eroberer von Siege zu Siege, zog jezt der Componist einher, sammelte überall neue Lorbeern, trug überall neue Kränze davon. Jedoch will er wieder nach Neapel, geht über Rom, sezt da den *Marchese Tulipano* in Musik und entzückt die Römer. So etwas Ureigenthümliches, immer aufs neue Anreizendes in der Musik hatten sie noch nicht gehört. Kein früherer Componist hatte diese Heiterkeit, diesen Reiz. Mit Piccinis zierlicher Bestimmtheit verband er die Kunst, den Zauber, die musika-

lische Färbung, welche das Ohr, wie Tizians und Vandyck's Gemälde das Auge, entzücken. In Neapel schien ihn die Liebe zum Vaterlande noch mehr zu befeuern. Er schrieb *La vedova di bel genio*, *L'imbroglio delle vajasse*, *L'idolo Cinese*, *Lucio Papirio*, *Il furbo mal accorto*, und endlich seine erste grosse Oper *Olimpia*. Auch die treffliche Cantate *Peleo* schrieb er damals zur Vermählungsfeier Ferdinand IV. und Karolinen von Oestreich. Alles fand verschwenderischen Beifall.

Aber Venedig wollte den Componisten der *Pescatrici* wieder sehen. Er ging nochmals hin und bereicherte die Bühne mit *L'innocente fortunato*. Nun besucht er Mailand, dankt mit der grossen Oper *Sismano nel Mogolle*, die mit Entzücken aufgenommen ward, für die gastliche Aufnahme. Er geht wieder nach Rom, giebt *Montezuma* und *Semiramide*, womit er den Römern seine Meisterschaft auch in der ernsten Gattung beweiset. Hierauf sezt der unerschöpfliche Meister in Neapel *L'Arabo cortese*, *La luna abitata*, *La contesa de' numi*, *Il tamburro notturno* und *Dardano*, seine beste ernste Oper. So schrieb er in Italien noch über dreissig ernste und komische Opern.

Jezt berief ihn Katharina die Grosse an die Ufer der Newa. Das strenge Klima hat ihm nichts an. Reizenderes schrieb er noch nicht, als hier *La serva padrona*, *Il matrimonio inaspettato*, *Il barbière di Seviglia*, mehre komische und ernste Opern in Petersburg, Mohiloff

Weissrussland und wohin er Katharinen begleitete.

Auf seiner Rückreise nach Italien nach neunjährigem Aufenthalte in Russland, componirte er für Wien den trefflichen *Re Teodoro*, für Rom *Antigone*, für Neapel *Pirro*, *La molinara*, *La pazza per amore* und mehre andere. In ihnen war mit dem gereiften Talent doch alle Jugendfrische des Geistes verbunden. Russland wollte ihn wieder haben, wie mehre italische Städte. Auch Preussen und London will ihn besitzen; aber in so stürmisch wechselnden Zeiten, wie eine Staatsumwälzung, deren Opfer er, wie mehre berühmte Künstler, ward, erhielt ihn nur Frankreich. Ferdinand IV. selbst sendete ihn zu Napoleon und dieser ernannte ihn zu seinem Kapellmeister. Sein Genius war noch nicht erschöpft; doch schrieb er in Paris weniger für die Bühne, als für die Kirche; für leztere sechzehn Seelenmessen, für die musikalische Akademie nur die Oper *Proserpine*. Die pariser Luft sagte seiner Gattin nicht zu; er folgte ihr bald nach Neapel. Die komische Oper *I due Pittagorici*, eines seiner Meisterwerke, als Dichterwerk gleich verdienstlich, erwarb ihm den Orden beider Sicilien. Den der Ehrenlegion hatte er bereits früher erhalten; auch war er Mitglied des französischen Instituts, wie mehrer Akademien geworden.

Eine ausserordentliche Fruchtbarkeit und Erfindsamkeit, eine glückliche Leichtigkeit natürliche und ureigenthümliche Gedanken zu

fassen, ein einziges Talent, sie aus den Mitteln der Melodie selbst zu entwickeln und immer im Einzeln anziehend zu behandeln; eine Anmuth, eine Frische der Melodie, worin er alle bekannte Componisten übertraf und allen Nachfolgern Muster geworden ist, dies, sagen die Vf. des hist. musik. Wörterbuchs, sind Hauptzüge des paisielloschen Talents. Im Ganzen ist er immer sehr einfach und fern von aller gelehrten Gesuchtheit und Ziererei, dabei richtig, zierlich, die Begleitung immer klar, glänzend, wirksam. Sein Ausdruck ist bei aller Lieblichkeit, die ein herrschender und Hauptzug seines Geistes ist, wahr und mannichfaltig, erfasst sicher jede Gattung, geht vom Komischen zum Ernsten, vom Naiven zum Rührenden, vom Einfachen zum Grossartigen, ja Schrecklichen über, ohne je Anmuth und Besonnenheit zu verlieren.

Wir setzen nur noch aus derselben Quelle hinzu, dass vielleicht nie ein Componist so allgemein geliebt, gesucht, mit Beifall gekrönt und bei allen Völkern Europas soviel gesungen worden, oder es mehr verdient hätte, keiner in allen Gattungen so glücklich gewesen, als er; dass er unter die lieblichsten und grössten klassischen Muster die Huldigung seines Jahrhunderts und der Nachwelt gewonnen.

Er hat zuerst in den komischen Opern die vor ihm unbräuchliche Bratsche, in den Kirchen die Klarinetten und Fagotte eingeführt; hat ferner im Carlotheater den Brauch abgestellt, in

Anwesen des Königs und der königlichen Familie Sänger und Componisten zu beklatschen — ein Brauch, den Murat wieder einführte!

Giacomo Insanguine Monopoli, geb. um 1745, zeichnete sich, troz Paisiellos Aufsehen, zu derselben Zeit in Neapel aus. Voll Feuers und Ausdrucks fühlte er sich mehr zur ernsten Oper hingezogen und begann mit Dido, die zwar den grössten Beifall erhielt, aber doch nur ein Vorspiel zu beifallswürdigern Werken war.

Sein Talent erinnerte an die grössten Meister, ihre Leichtigkeit, Kraft und Melodie. Sein Cantabile war köstlich, sein Recitativ trefflich, seine Begleitung wohlverstanden und ausdrucksvoll. Nach der Dido gab er *Arianna e Teseo*, *Medoro*, *Adriano in Siria*, und endlich *Calipso*. In allen herrscht eine süsse Melodie. Der Styl ist leidenschaftlich, ausdrucksvoll kräftig. Man bedauerte, dass er nicht fruchtbarer, oder doch, dass seine Laufbahn so kurz war.

Wir müssen hier bei einem Meister verweilen, den leider, wie Pergolese, der Tod abrief, als er kaum ein Drittel seiner Laufbahn zurückgelegt hatte, nämlich Francesco oder Ciccio di Majo, der mit *Artaserse* begann und Italien einen neuen glänzenden Componisten versprach. Er hatte Feuer, Ausdruck, und was man in Italien *estro* nennt. Seine Einbildungskraft war glänzend, seine Seele glühend, sein Geschmack ausgesucht, sein Geist fein und zart. Arteaga sagt von ihm, „er war ein Meister voll

Melodie und Natur und stand seinem Landsmann Pergolese weder in Erfindung, noch in Melodie nach.“ Laborde sezt in seinen *Essai sur la musique* hinzu: „Er verdient unter die geschicktesten Componisten gezählt zu werden. Seine Musik ist voll Feuer und Empfindung, sein Styl rein und reizend; nie gerieth er in das abgeschmackte Überschwengliche, in den harmonischen Lärm, der alles Anziehende verliert und am Ende doch nur eintönig ist.“ Seine geschäzteste Oper ist *Montezuma*, und darin die Arie *Ah numi tiranni!* musterhaft. Noch schrieb er *Antigone*, *Alessandro nell'Indie*, *Didone*, *Eumene*, *Catone d'Utica*, *Demofonte*, *Ifigenia in Tauride*, *Ipermestra* und ein berühmtes *Salve, regina*, wie *Dixit dominus* *). Ein trauriger, frühzeitiger schmerzlicher Tod überraschte ihn 1773 in Neapel.

Luigi Marescalchi, geb. zu Neapel um 1748, gehört zu den einsichtigen und thätigen Männern, denen Gesellschaft und Künste nützliche Dienste und treffliche Werke verdanken. Aus dem neapler Conservatorio entlassen, schrieb er nicht nur ernste und komische Opern, die mit Beifall aufgenommen wurden, sondern legte auch eine Handlung an, worin seine und anderer Meister Compositionen zu kaufen waren. Er verliess Neapel und componirte für

*) Ueber alle spricht Heinse begeistert, wie er pflegt, in seiner Hildegard von Hohenthal Bd. 2. an m. St.

Uebers.

mehre italische Bühnen geschmackvolle und geistreiche Opern. Meleager gab er in Florenz; der ergiebigste mythologische Stoff! Die Florentiner, deren Ahnen bekanntlich die grosse Oper schufen, schenkten diesem leidenschaftlichen, düstern und männlichkräftigen Werke ihren Beifall.

Von Florenz ging er nach Piacenza, wo er in verändertem Stoff und Styl *I disertori felici* schrieb, eine der artigsten komischen Opern jener Zeit, eines Lattila und Piccini würdig. Sein Beifall war in Piacenza gleich gross, wie in Florenz. Da er sich sehr von Instrumentalmusik angezogen fühlte, so ging er nach Frankreich, wo sie geübt und gesucht ward, schrieb in Paris Quartetten für Violine, Violoncello und Bass, welche mit Recht sehr geschätzt werden. Gleich berühmt ist sein Duo *Sventurato, a che finora*, das er in Venedig drucken liess, wodurch er sein Talent für die Kammermusik bewährte. Kurz, dieser Meister ist einer der vorzüglichsten vom zweiten Range in seiner Schule, und hätte er sich ausschliesslich der Musik, nicht auch zugleich dem Handel ergeben, so wär' er vielleicht einer der ersten italischen Meister geworden.

Auf den lieblichen, gefühlvollen Majo, den betriebsamen und fruchtbaren Marescalchi folgt in Neapel ein Meister, der in seinem schönen Lande weniger, als in Frankreich glänzte, wo er die ihm verliehenen Talente, wenn nicht für die Composition, doch für Vervollkommnung

der Lehrart übte Nicola Bifari, geb. zu Neap. 1749, dessen Lehrer und Schule uns unbekannt ist. Gemüthliche Leichtigkeit und Geschmack sind die Hauptzüge seines Styls. Bifari verweilte in Neapel und Italien, um einen glücklichen Eindruck seines Talents zu hinterlassen; da er aber seine Landsleute, die sich in Paris niedergelassen, oder auch nur die italische Melodie und Harmonie dort verpflanzten, so glücklich sah, so ging er nach Paris, ward dort Kapellmeister und schrieb seinen *Traité de musique abrégé*, worin Gesang, Begleitung mit Fortepiano, Composition und Fuge in reinem und klarem Style gelehrt werden. Seit der Zeit scheint er sich ganz und ausschliesslich auf den Unterricht gelegt zu haben; denn weder Kirche, noch Bühne haben ein, wenigstens bedeutendes, Stück von ihm aufzuweisen. Es giebt in Paris mehr, als einen Componisten, die in Erziehungsanstalten und Privathäusern gesucht werden, viele Schüler bekommen und mehr dem Plutus fröhnen, der sie mit seinen goldenen Ketten der Muse der Melodie entzieht. Ein Glück noch, wenn sie nur gute Schüler bilden!

Verwandt und Schüler des unnachahmlichen Iomelli, zeichnete sich, nach Bifari, Gaetano Andreozzi aus, geb. um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts. Er ward früh in Neapel königlicher Kapellmeister und sehr berühmt; arbeitete nicht nur für mehre dortige, sondern für die meisten italischen Bühnen. Er

war so fruchtbar, als seine Vorgänger; doch haben sich weit weniger Werke von ihm auf der Bühne erhalten. Seine vorzüglichsten Opern sind *Arbace*, *Olimpiade*, *Catone*, die zu verschiedenen Zeiten auf mehren Bühnen gegeben wurden, mit ungetheiltem Beifall der Kenner und der Menge. In Florenz, wo er mancherlei schrieb, war er sehr beliebt; in Venedig aber ward sein *Agesilao* mit Entzücken aufgenommen. Noch jezt singt ganz Italien seine Arie *Ah questa anima non speri.* Seine Composition des Leidens Christi wird mit Recht geschäzt. Es ist eins der besten Kirchenstücke.

Sein Styl war gelehrt und leicht, verband Anmuth mit Kraft. Er konnte sich erheben und halten, wenn es nöthig war, wie Iomelli. Auch hat er sehr beliebte Quatuors geschrieben.

Gennaro Astarita verliess das neapler Conservatorium sehr ausgebildet. Wie mehre seiner berühmten Vorgänger, begann er zugleich mit ernsten und komischen Opern, in beiden gleich glänzend, doch in der komischen vorzüglich. Seinen Ruf gründete *La contessa di Bimbimpoli*; *I visionari* erhielten ihn und *Le finezze d'Amore* verbreiteten ihn über ganz Italien. Dadurch angefeuert, schrieb er ferner *Il principe ipocondriaco*, *Il marito che non ha moglie*, *La critica teatrale*, *Il mondo della Luna*, *L'isola di Bengali*, *Armida*, *Circe e Ulisse*. Die leztere ernste Oper war vorzüglich schön und ward lange auf allen teutschen Bühnen gegeben.

Kein neapler Componist hat die Gemüth-

lichkeit, Natürlichkeit und Leichtigkeit des Styls, wie Astarita. Sein berühmtes Rondo *Come lasciar poss'io l'anima che adoro*, ward bei seiner Erscheinung allgemein gepriesen und wird es noch jezt. Unter die Klassiker gehört er zwar nicht, aber doch steht er in sehr vortheilhaftem Lichte an der Spitze der Musiker vom zweiten Range.

Sylvester Palma, geb. zu Neapel um 1751, wird für einen Sohn des oben erwähnten Palma gehalten. Er studirte im Conservatorio *della Pietà* unter dem hundertjährigen Sala und die komische Oper gewann bald seine ganze Neigung. Seine *Pietra simpatica* erhielt fortgesezt allgemeinen und rauschenden Beifall in Italien, ward auch auf dem Theater *della Scala* zu Mailand, und zu Wien 1797 mehrmal aufgeführt. In Mailand glänzte darin besonders die berühmte Gafforina, die stärkste und anmuthigste Altstimme, die es gab, und die kühngewändte Darstellerin. Ihre Arie *Sento che son vicino*, eines der niedlichsten Stücke in dieser Oper, gefiel, ihres Vortrags wegen, ganz besonders. Nachher zeichnete sich Palma nur noch durch *La sposa contrastata* aus, worin ein anmuthiger und leichter Styl, eine liebliche Begeisterung herrscht. Wir wissen nicht, ob er sich nach Teutschland, oder wohin sonst nordwärts gewendet, haben aber nichts wieder von ihm und seinen Compositionen vernommen.

Luigi Caruso, geb. zu Neapel 1751, Sohn eines Kapellmeisters, dessen Musik sehr ge-

schäzt wird, und Bruder Emanuels Caruso, der sich ebenfalls vortheilhaft bekannt gemacht, verliess, nachdem er seine von Kindheit an unter seinem Vater begonnenen Studien vollendet, Neapel, und componirte, eingedenk, dass der Prophet in seinem Vaterlande am wenigsten gilt, für Florenz die komische Oper *Il Cavalier magnifico* 1777. Sie machte durch ihre Ureigenthümlichkeit Glück. Dadurch befeuert ging er nach Rom, das er bisher gefürchtet hatte, und schrieb *Il fanatico per musica*. Der Stoff forderte eine gelehrte und glänzende Musik; und in Rom diese Aufgabe zu lösen, war um so schwieriger. Er löste sie aber zur grössten Zufriedenheit, und die Oper wird noch jezt gegeben. Da er so entschiedenen und anhaltenden Beifall erhielt, so schrieb er ferner *La tempesta*, *Il colombo*, *Il maledico confuso* mit gleichem Beifall.

Jezt sehnte er sich um so mehr nach seinem Vaterlande, je ehrenvoller er dort auftreten konnte, ging also wieder nach Neapel und schrieb *Gli amanti dispettosi*, so wie man denn überhaupt 24 komische Opern von ihm kennt. Sein Styl ist gelehrt, leicht, gefällig, wahr, gründlich. Piccini, Logroscino, Rinaldo von Capua, Pergolese waren seine Muster. Auch seine in Teutschland componirten Gesangsachen wurden sehr geachtet. Er kehrte nach Italien zurück und ward palermischer Kapellmeister.

Giuseppe Aprile, ein berühmter Sänger zu Neapel, der noch 1792 lebte, zog sich von

der Bühne zurück, bildete manche vortreffliche Sänger, besonders die Miss Hard und einen der grössten italischen Componisten, von welchem wir bald sprechen werden. Er hat keine Oper geschrieben, sondern nur eine italische Singmethode mit 36 Solfeggen.

Kap. 15.

Fortsetzung.

Wir kommen jezt zu einem schöpferischen und fruchtbaren Componisten ersten Ranges, Nicolò Zingarelli, geb. zu Mailand 1760, um 1800 Kapellmeister zu Loretto, von 1805 Guglielmis Nachfolger. Sein Lehrer war Fenaroli, nachher Speranza. Er schrieb für Neapel *Montezuma*, eine Oper, die Haydn besonders gefiel, Alzinda, die er für Mailand und weniger gesucht schrieb, ärntete mehr Beifall. Auch in Venedig schrieb er mehre Opern, die gut, wenn auch nicht mit glänzendem Beifall aufgenommen wurden.

Späterhin kam er nach Paris, lernte dort Piccinis Liebling, Marmontel, kennen, der ihm Antigone dichtete. Wegen der unruhigen Zeiten ward sie nur einigemal in der musikalischen Akademie gegeben. Kurz darauf kehrte er nach Italien, legte sich auf das Studium des Chorals, ward Kapellmeister in Mailand, und nach Guglielmis Tode am Vatican zu Rom. Von nun an schrieb er nichts mehr für die Bühne.

Seine besten Opern sind: *Ifigenia, Pirro, Artaxerse, Apelle e Campaspe, Romeo e Giulietta, Il conte di Saldagna, Ines de Castro, La secchia rapita, Il ritratto.* Auch componirte er zwei sehr geschäzte Oratorien *La destruzione di Gerusalemme* und *Il trionfo di Davide*, Dantes 33. Gesang aus der Hölle, mehrstimmig.

Giuseppe Giordaniello, geb. zu Neapel 1763 *), kam früh in das Conservatorium zu Loretto und studirte mit Zingarelli und Cimarosa. Er liebte vorzüglich die Kirchenmusik, worin er auch bald nach beendigten Lehrjahren grossen verdienten Ruhm sich erwarb. In seinen Motetten, Messen und andern Stücken war er hehr, oft erhaben, in seinen Oratorien ausdrucksvoll, natürlich, einfach und wahr; und wenn er ernste, oder komische Opern schrieb, kräftig, anmuthig, fruchtbar, und gleich glücklich. Unter seinen Opern werden besonders Antigone und Artaxerxes gerühmt, und die meisten Arien daraus sind, wegen ihrer anerkannten Schönheit, gestochen worden. Jedoch werden die meisten Erzeugnisse dieses Meisters, wie manche andere, mehr sagenmässig angeführt und der Vergessenheit entrissen, als dass sie bekannt wären; von ihm namentlich kann man einige nur nennen.

*) Nach Gerbert aber kam er schon 1755 mit zwei Brüdern und zwei Schwestern nach London. Es ist eine ganze Künstlerfamilie. Daher die Irrthümer und Verwechselungen! Uebers.

Die Zier der neapler Schule, der geistreichste, fruchtbarste, glänzendste und lieblichste Componist in Italien, ja in Europa, war Domenico Cimarosa, geb. 1754, gest. 1801 am 11. Jan. Sein Lehrer war anfangs Aprile, nachher Durantes Schüler, Fenaroli. Als er das Conservatorium verliess, zeichnete er sich bald so glücklich in Kirchen- und Bühnenmusik aus, dass sein Ruf bis tief in den Norden drang, und Katharina, die, wie wir sahen, nach einander Traetta, und Paisiello an ihrem Hofe hatte, auch nach Cimarosa geizte. Er folgte ihrem Rufe, bereisete aber auf dem Wege dahin mehre grosse italische Städte und gab mit grossem Beifall mehre Opern, wie zum Vorspiele.

Kurz nach seiner Ankunft in Petersburg führte er eine Musik auf, deren Styl nicht zwar den paisielloschen übertraf, aber doch verschieden und für Italien selbst neu war. Er war höchst verlockend und geistreich in den Modulationen, äusserst glänzend in den Grundgedanken, anmuthig und lebhaft im Colorit. Cimarosa ist in der That voller Anmuth, Wahrheit, Wärme und Begeisterung, das Muster in der komischen Oper. Der Gesang ist immer den Worten angemessen, die Begleitung dem Gesange, das Ganze und die Einzelheiten sind immer von der reinsten, hinreissendsten Melodie durchdrungen. Man kann nicht natürlicher und doch zierlicher, nicht glänzender und berechneter, nicht voller und wahrer seyn. Die kühnste und eigenthümlichste Einbildungskraft paart sich

in ihm mit dem richtigsten Urtheil und dem strengsten Geschmack.

Sein Meisterwerk, *Matrimonio segreto*, ist zugleich auch das Meisterwerk der italischen Bühne, durchaus lebendig, vollendet und rein. Kenner und Nichtkenner waren gleich entzückt davon. Tief und wahr sagten die französischen Kunstrichter davon, es habe den Unbestand der Italiäner angehalten; wir möchten hinzusetzen, auch den der Neapler, die in ihrer Musikliebe am unbeständigsten sind. Wie sehr sie auch nach neuen Opern geizen, immer hören sie doch das Meisterwerk eines ihrer berühmtesten Landsleute mit neuem Vergnügen.

Von Russland ging Cimarosa wieder nach Italien, um Neapel den schönsten Zoll seines Talents zu entrichten. Er gab *Il matrimonio segreto* und sezte sich in den ersten sieben Vorstellungen sieben Tage nach einander selbst an das Pianoforte; aber noch nie auch hatte eine Oper solchen Beifall gefunden; es war ein anhaltender süsser Wahnsinn, der gewissermassen ansteckend ward und sich selbst nach Wien verbreitete, wo der Kaiser nach den ersten Vorstellungen Sänger und Musiker zu einem Gastmahl lud und sie noch einmal an demselben Abend in das Theater befehligte, um die Oper nochmals aufzuführen.

Obwol die komische Gattung Cimarosas Vorliebe war, so hat er doch auch mehre ernste geschrieben; unter andern *Gli Orazj e i Curiazj*. Selbst Leo, Iomelli und Traetta nicht ausge-

nommen, glänzte kein Componist mehr, als er in diesem schönen Werke, das wol im Ernsten dasselbe ist, was *Il matrimonio segreto* im Komischen. Es wetteifern darin Zierlichkeit und Einfalt, Wahrheit und Ausdruck, Natürlichkeit und Anmuth. Es ist so gross, als schön. Andere ernste Opern von ihm sind *Penelope*, *Olimpia*, *Artaserse*.

Wer vermöchte aber den Reiz und die Anmuth seiner weit zahlreichern komischen Opern zu zergliedern? Die *Italiana in Londra* hat sie in gleicher Fülle, wie *Il convito* und *I due Baroni*. Die *Nemici generosi* und *Il pittor Parigino* sind von zauberischer Eigenthümlichkeit; *Il falegname*, *I due supposti conti*, zwei Meisterwerke der Heiterkeit und komischen Laune. *Le trame deluse*, und *L'impressario nell' angustie* übertreffen die vorigen noch an neuen Ideen, und der liebenswürdigsten, lachendsten Heiterkeit. Aber *Il credulo deluso*, *Il marito disperato*, *Il fanatico burlato*, *Il convitato di pietra*, *Giannina e Bernardone*, *La villanella riconosciuta*, *Le astuzie femminili*, *I Traci amanti*, *Il matrimonio per raggiro*, und endlich *Il matrimonio segreto* sind über alle Beschreibung.

Seine lezten Werke sind *L'imprudente fortunato* und *Artemisia*, eine grosse Oper. Von lezter ist nur der erste Act vollendet. Vergebens haben ungenannte Componisten das Fehlende gesezt und aufführen gewollt; das Publicum hat leicht den allzu wenig würdigen Zusaz

erkannt und die Aufführung nicht vollenden gelassen.

Cimarosa starb im sieben und vierzigsten Jahre, also in der Reife des Alters und Talents, als sein glänzender und fruchtbarer Genius der Kirche und der Bühne neue Meisterwerke versprach. Sein einziges Oratorium ist *Il sacrifizio d'Abramo.*

Ueber den vielfachen mit soviel Feuer componirten Gattungen von Musik, welche der neapler Schule Ehre machten, wurden freilich wol auch Lehrschriften über Musik weniger bearbeitet. Im Jahr 1805 gab Giuseppe Terzi sein *Nuovo sistema del suono* mit Kupfern heraus. Darauf folgte eine Art Einleitung zu einer andern künftigen Abhandlung über die Kunst eines Musikmeisters. In diesem Werke hatte er, von den Wirkungen zu den Ursachen hinauf, und vom Ursprunge der Kunst bis auf unsere Zeiten herabgehend, die Ideen des Aristoteles, Descartes und Newton über die Musik geprüft und für die, welche sich der Composition widmen, die umfassendsten und nüzlichsten Kenntnisse niedergelegt. Leider aber ist es nicht erschienen. Dergleichen Schriften sind, auch wenn die Kunst zur Vollendung gekommen, immer nöthig. Sie bewahren vor falschen Wegen und halten eine gesunde Theorie schon durch vorgelegte Beispiele musterhafter Composition aufrecht.

In jene Zeit fällt auch Angiolo Tarchi, geb. zu Neapel 1760, ein Schüler des Fago Ta-

rentino, und des tiefen Sala. Seiner Geschicklichkeit wegen ward er bald das Haupt der Schüler beider genannten Meister. Als er noch im Conservatorio war, begann er mit der komischen Oper *L'architetto*, die vor König Ferdinand in Caserta gegeben ward. Auf sie folgte *La caccia d'Enrico quarto* und noch viele andere, welche sämmtlich Glück machten.

Von Neapel ging Tarchi nach Rom, und dann nach Mailand, wo er mehre andere sowol komische, als ernste Opern schrieb, unter andern Ademira, die verdienten Beifall daselbst erhielt. Nachher glänzte dieser fruchtbare, talentreiche Componist in Florenz, Turin, Mantua, Vicenza, Padua, Venedig, London und Paris. In allen diesen Städten hat er zwanzig grosse und zehn bis zwölf komische Opern geschrieben. Zählt man dazu seine mit Recht geschätzten Oratorien, so kann man sich eine Vorstellung von seinem Verdienst machen. In Paris schrieb er *Le cabriolet janne*, *Le trente et quarante*, *L'auberge en auberge*, die bekanntlich Glück machten.

Ihm im Ganzen, wenigstens hinsichtlich seiner Studien und seines Aufenthalts in Paris, gleich ist Francesco Paolo Parenti, geb. zu Neapel 1764. Er studirte unter denselben Meistern am neapler Conservatorio, wie Tarchi, und begann in Rom mit den komischen Opern *La vendemmia*, *Il matrimonio per fanatismo*, *I viaggiatori felici*, und vier ernsten, die ausserordentliches Glück bei diesem so schwer zu be-

liebigenden Publicum machten. Paris hatte ihn lange schon berufen, wie es denn Lieblingsaufenthalt der italischen Componisten geworden ist, seitdem sie nicht, wie zu Piccinis und Sacchinis Zeiten, den Kritikern und den schreiendsten Ungerechtigkeiten Preis gegeben waren. Im Jahre 1790 kam er dahin und schrieb die komischen Opern *Les deux portraits*, *Les souliers mordorés*, zwei treffliche Erzeugnisse, die noch auf der Bühne sich halten. Für die Kirche hat er Messen, Motetten, und andere Stücke im Geschmack von Palestrina geschrieben.

Zu gleicher Zeit glänzte in der neapler Schule und auf den Bühnen dieser Hauptstadt Gaetano Marinelli, geb. 1770. Er machte im Conservatorio della Pietà rasche Fortschritte. Vorzügliche Anlage hatte er zur komischen Oper, wie Logroscino und Palma, und so herrscht in seinem *Trionfo d'Amore*, *Il Letterato alla moda*, *La Rochetta in equivoco* Heiterkeit, Munterkeit des Geistes und sprühende Laune. Alle diese Opern genossen fortdauernden Beifall auf den verschiedenen Bühnen Italiens, und die Partituren derselben sind in Mailand gestochen. In Neapel wird seine Musik ungemein geachtet und Rossi sagt in seinem 1820 erschienenen Werke: *Le belle arti; opuscoli storici musicali „La musica di Marinelli è impareggiabile e ben adattata a'soggetti."*

Die schönsten Hoffnungen giebt zu derselben Zeit Ferdinando Gassi, geb. gegen Ende des vorigen Jahrhunderts. Er hat ein mit

Recht geschäztes *Te deum* geschrieben, und 1805 den Preis im pariser Conservatorio errungen. Die beiden Brüder Giuliani (Mauro und Nicola) glänzen, wie Carulli, auf der Guitarre und reisen in Teutschland umher. Sie haben dies Instrument dort sehr in Aufnahme gebracht.

Noch müssen wir auf Giacomo Tritti, einen ebenfalls noch jungen Meister, aufmerksam machen. Er war ein Zögling des Conservatorio della Pietà, und bald seiner glänzenden und gründlichen Talente wegen Meister; begann mit *La vergine del Sole*, einer grossen, ihres Beifalls würdigen Oper, worin ein neuer markiger, kräftiger Styl und die trefflichste, weiseste Anordnung sich kund giebt. Hierauf schrieb er die artige *Molinarella*, wodurch er sein Talent für die komische Oper bewährte. Seitdem hat er auf den neapler Bühnen mehre andere höchst liebliche Opern gegeben. Er scheint eine neue Schule bilden, oder vielmehr, seinem das Neue liebende Jahrhundert huldigend, die süsse italische Melodie mit der teutschen Harmonie verbinden zu wollen und hofft sie damit zum Ausdruck grosser Leidenschaften und für die ernste Oper umzubilden. Nur in diesem Stücke ahmt er den Componisten aller Länder nach. Ich bin weit entfernt davon, mich den nüzlichen Kunstbestrebungen widersetzen zu wollen, welche immer weiter um sich greifen und die Schranken des Genius erweitern; indessen lebe man sich nur recht in die reinen und leichten, einfachen und doch erhabenen Compositio-

nen der Leos, Traettas, Iomellis, Piccinis, Paisiellos und Cimarosa ein, so wird man wohl begreifen, ob es menschenmöglich sei, im Verein von Urkraft und Geschmack, Gefühl und besonnenem Urtheil etwas Edleres, Wahreres, Rührenderes und Ausdrucksvolleres hervorzubringen. Wenn das Vollkommene einmal erreicht ist, führt alles Weitere zu Manier und Bizarrerie.

Unter die componirenden Kunstfreunde, deren Talent jezt am meisten in Italien glänzt, ja selbst in Paris, wo eine Oper von ihm gegeben worden, gehört der Cavalier Caraffa. Er hat bei einer gewaltigen Glut ungemeine Tiefe des Gefühls. Mit *Il vascello dell' Occidente* begann er in Neapel. In Paris würde man diese Oper für ein Werk von Rossini halten; so lebhaft stürmend, überquillend und gedankenreich ist sie! *Gabrielle di Vergy*, welche darauf folgte, ist unstreitig eine der besten neuern Compositionen durch höchst glücklichen dramatischen Ausdruck und anmuthige, süsse, reizende Melodie, welche einen der düstersten Stoffe für die Bühne so schön mässigen. Beide Opern machten im Vaterlande des Componisten ausgezeichnetes Glück; die Neapler wurden nicht müde, sie zu hören, noch die Ausländer, sie zu bewundern. Auch auf dem pariser komischen Operntheater musste sie Glück machen. Nachher hat Caraffa für Venedig und Mailand andere Opern geschrieben, die eben so günstig aufgenommen worden sind.

Seine *Jeanne d'Arc* hat in Paris Achtung für sein herrliches Talent geweckt. Er ist voll Be-

geisterung und nach Italien zurückgekehrt, wo man ihn mit Sehnsucht erwartete. In Neapel war ich selbst Zeuge der Bewunderung, womit seine Gabriele aufgenommen wurde.

Kap. 16.

Italische und ausländische berühmte Componisten, die aus der neapler Schule hervorgegangen, oder unter neapler Meistern gelernt haben.

Nicht etwa, weil wir glauben, das Talent sei einem Lande eigenbehörig, sondern weil die Schule, wo, wie an einem reichen und reinen Quell, der Künstler die Grundsätze seiner Kunst geschöpft, sein Talent geweckt, gebildet, seine Kräfte und Vermögen entwickelt hat, gewissermassen sein Vaterland ist, weil in dieser Schule sein Herz Nahrung bekommt, vom Herzen aber Begeisterung ausgeht, und der Lehrer dem Schüler das ist, was dem Kinde die Aeltern, ergänzen wir die Geschichte der neapler Schule mit einer Uebersicht anderer Italiäner und Fremden so gern, die dort sich gebildet.

An die Spitze stellen wir Francesco Gasparini, geb. zu Lucca, um 1650. Er kam sehr jung in das Conservatorio della Pietà zu Neapel unter Leo und Durante. Alessandro Scarlatti übergab ihn seinem Sohne Domenico in Rom zum Unterricht. Gasparini schrieb eine kunstreiche Cantate an Al. Scarlatti, welcher derselben eine Arie als Nachschrift anhing,

ja als Antwort eine noch kunstreichere Cantate. G. antwortete mit einer andern, und Scarlatti sezte dieselben Worte wieder in Musik. Unstreitig hatte G. schon vorher seine zwölf Cantaten drucken lassen. Er ward Director des Conservatorio, wo er seine Lehrjahre bestanden hatte. Im Jahre 1702 zu Venedig schrieb er seine erste Oper *Tiberio*, worin Gesang und Begleitung vorzüglich waren. Antioco folgte und bewährte ein wachsendes Talent. Hierauf erschien *La principessa fedele*, eine halb ernste Oper, worin die lebhafte und munter springende Melodie der komischen Gattung mit dem Edlen und Rührenden verbunden ist. Seine vorzüglichsten Opern sind *Sesostri*, *Merope*, *Bajazette*, *La fede in cimento*; andere *Amor della patria*, *La fede tradita*, *La Marchesa levata*, *Amleto*, *La pazzia amorosa*, *L'amor generoso*, *Anfitrione*, *La ninfa d'Apollo*, fast lauter komische, worin er gleich ausgezeichnet ist. Auch in der Kirchenmusik brach er Lorbeern, und sein Lehrbuch *L'armonico pratico al cembalo, ovvero regole, osservazioni, ed avertimenti per ben suonare il basso e accompagnare sovra il cembalo, spinetto ed organo* erlebte von 1703 bis 1764 fünf Auflagen.

„Gasparini," sagt Laborde, „war einer der grössten Meister des vorigen Jahrhunderts. Sein Styl war wundersüss, ohne fade zu seyn, und so vermied er das Trockene und Herbe des damaligen Zeitgeschmacks. Man trieb damals die Musik regelmässiger und gründlicher. Junge

Meister erlaubten sich manche abenteuerliche Ausweichungen nicht, welche eben so sehr ausschweifende Einbildung, als wahnwitzige Schaustellungen derselben verrathen. Gasparini war streng und doch leicht etc.“

Johann Adolf Hasse, geb. zu Bergedorf unweit Hamburg, am 25. März 1699, ward anfangs von seinem Vater unterrichtet, dann nach Hamburg geschickt. Achtzehn Jahr alt gab er den Gesang auf, den er anfangs ausschliesslich getrieben, und das Pianoforte, welches ihn nur mit den Grundsätzen seiner Kunst bekannt gemacht hatte, und liess seine Oper Antigone aufführen, welche Kennern und Meistern sein grosses Talent verrieth.

Wiewol aber dies Werk einhälligen Beifall erhielt, weil es ganz Feuer und Begeisterung war, so folgte er doch einer Stimme, die in allen grossen Künstlern ertönt und ihnen sagt, dass der feurigste Aufschwung ihres Geistes doch von besonnener und gewissenhafter Beobachtung des richtigen Satzes geleitet werden müsse und beschloss, in Neapel zu studiren.

Damals stand der erste der Scarlatti der neapler Schule vor. Er lernte ihn beinahe so kennen, wie Scarlatti selbst früher Carissimo in Rom. Er sprach nämlich mit ihm in Gesellschaft über die Kunst und Sc. gewann ihn so lieb, dass er ihn nicht anders, als seinen Sohn nannte, und ihm seine Lehre und seinen Rath anbot. Zufolge seiner dort bestandenen Lehrjahre erhielt Hasse den Auftrag, eine Oper zu

componiren. Er that es mit einem Glück, das all seine Wünsche übertraf; denn die Neapler nannten ihn nur *il caro Sassone.*

Bekanntlich glänzte Hasse nicht nur in der ernsten und komischen Oper, sondern auch in Kirchensachen. In Neapel hatte er das anmuthige Cantabile der erstern, den grossartigen, kräftigen, ureigenthümlichen und oft erhabenen Styl ausgebildet, der seine leztern Sachen auszeichnet.

Seine Oper *Artaserse*, die er als Director des Conservatorio *degli Incurabili* zu Venedig schrieb, erwarb ihm den ersten Rang unter den Componisten Europas und *Arminio*, *Ruggiero*, wie das Intermezzo *Piramo e Tisbe* und die schönen Oratorien, drückten ihm das Siegel auf. Aber sein köstlichstes Lob spricht Burney folgendermassen aus: „Er ist der gelehrteste, natürlichste Componist seiner Zeit; aber er ist auch noch mehr. Mit gleicher Liebe Tonkunst und Dichtkunst umfassend beweiset sein Ausdruck der Worte, und seine süsse Melodie in der Begleitung eben so viel Beurtheilungs- als Schöpferkraft. Er betrachtet die Stimme als das Wesentlichste in der Musik und hebt sie sorgfältig in der Oper hervor, weit davon entfernt, sie mit einer gelehrten und gesuchten Begleitung der Instrumente zu decken. Kurz, seine Compositionen sind ganz das Gegentheil der heutigen, auf französischen und italischen Bühnen herrschenden Manier.“

Francesco Geminiani, geb. zu Lucca

1666, erhielt seinen ersten Unterricht auf der Geige von Carlo Ambrogio Lonati, zubenannt *Il gobbo*. Hierauf kam er nach Rom und ward Corellis, vielleicht auch früher, oder später, Alexander Scarlattis Schüler. Als wohlbekannter und berühmter Virtuos kam er nach Neapel und ward Director des Orchesters, welches er aber durch seinen ungestümen und schwankenden Vortrag in Verwirrung brachte. Im Jahr 1714 kam er nach England, wo er durch seine Fertigkeit alles bezauberte, besonders aber die Gönnerschaft des Barons Kielmannsegg gewann, und durch ihn vor dem König Georg spielte, wobei ihn Händel auf dem Klavier begleitete. Seine leidenschaftliche Gemäldeliebhaberei brachte ihn so in Schulden, dass er sich unter seines Schülers, des Grafen Essex, Dienerschaft aufzeichnen liess, aber doch dem Gefängnis zu Marshalsea nicht entging, woraus ihn jedoch sein Gönner bald befreite. Seine Religion, oder auch seine Liebe zur Ungebundenheit machten, dass er die Kapellmeisterstelle in Irland, und später einen Jahrgehalt des Prinzen von Wales von 100 Pf. ausschlug. Er trieb sich nachher als Virtuos und Schriftsteller in England und Paris umher, bis er 1762 in Irland, man sagt aus Gram über ein ihm durch eine Magd gestohlenes theoretisches handschriftliches Werk, starb.

Zwei Engländer, Awison und Burney, urtheilen über ihn, der eine, dass er eine süsse und ausdrucksvolle Modulation, eine wohl vergliederte Harmonie habe; der andere, dass er

kühn, erfindsam, aber in Rhythmus und Melodie sehr fehlerhaft sei. Ohne zwischen beiden zu entscheiden, ist soviel gewiss, dass Geminiani durch seine herrlichen, geschmackvollen und wahren Symphonien gefiel.

Einer der tiefsten und glänzendsten spanischen Componisten war Domenico Terradeglias. Er kam nach Neapel in Durantes Schule. Bald verrieth er ein frühreifes Talent, einen unermüdlichen Eifer; eine unerschöpfliche Wissbegier und wundersame Gelehrigkeit. Sein Styl war lebhaft, kräftig. Er begann seine Laufbahn glänzend mit der Oper *Astarto*, 1746. Nach einigen soll er zu Rom Iomelli durch seine Oper so vollständig geschlagen haben, dass man eine Münze schlagen liess, worauf Iomelli an seinem Triumpfwagen als Sclave zog, nach deren Verbreitung man ihn Morgens darauf mit Dolchstichen durchwühlt in der Tiber fand. Laborde sagt, sein Styl gleiche dem von Hasse und Giuseppe Majo.

Er war bescheiden, wie meistens wahrhaft talentvolle Männer, verstand sich eben so gut auf gründliche Harmonie, als süsse Melodie, erröthete aber über seine eigenen Werke, wenn sie bloss Eingebungen der Einbildungskraft waren und die Probe der Kunst und Wahrheit nicht bestanden. Von mehren sagte er, es wären seine Jugendkinder; sonst hätte er Lärm zu machen gestrebt, jezt aber Musik. Wie Traetta einen Schreckenschrei, den er in der Sophonisbe ausdrücken wollte, *urlo francese*

nannte, so pflegte Terradeglias von den Franzosen zu sagen, sie hätten Ohren von Horn, was Caraccioli etwas sänftigte indem er sagte, von Pergament.

Opern von ihm sind *Astarto*, 1739. *Romolo* in Verein mit *Latilla*, *Merope*, 1743, *Mitridate* 1746, *Bellerophon* 1746, *Sesóstri* 1754. Von seinen Kirchensachen ist nichts mehr bekannt.

Um dieselbe Zeit begann Salvator Bertini, geb. zu Palermo 1721, gest. 1794, seine Laufbahn im Conservatorio della Pietà. Sein Lehrer war Leo. Er schrieb zuerst für das Theater. Grossi *) schreibt ihm einen leichten Styl, wundernswürdigen Gesang und Wahrheit im Ausdruck zu.

Auch in der Kirchenmusik machte er Glück durch einen hehren, rührenden Styl. Einer seiner Söhne, der Abbé Martini, ist Vf. eines geschäzten *Dictionnaire historique et critique des écrivains sur la musique.*

Pietro Guglielmi, geb. 1727 im Herzogthum Massa Carrara, gest. zu Rom 1804, kam sehr jung in das Conservatorio zu Loretto, unter Durante. Er hatte glänzende Naturanlagen, aber Durante musste ihn sehr antreiben, so dass er erst im acht und zwanzigsten Jahre aus der Anstalt entlassen ward. Nun besuchte er London, Madrid, Wien, lernte die Hauptmeister, Schulen und Bühnen Euro-

*) *Le belle arti.* (*Nap.* 1820) *To.* 1. *p.* 33.

pas kennen, und kam erst in seinem funfzigsten Jahre nach Neapel zurück. Erst jezt schien er sich ganz und kräftig entwickelt zu haben, und von nun an erschienen seine Compositionen. Bühne und Kirche verdanken ihm über zweihundert Werke, worunter vorzüglich *I due gemelli*, *La serva innamorata*, *La pescatrice*, *Enea e Lavinia*, *La pastorella nobile*, lauter komische Opern, wozu er mehr Neigung hatte, als zu ernsten. Doch schrieb er Oratorien mit bewundernswürdigem Talent, darunter *Oloferne e Debora* als Meisterwerk gelten. Grossi schreibt ihm einfachen und natürlichen Gesang, reine, volle Harmonie, ureigenthümliche Begeisterung und Phantasie zu. Carpani vergleicht seine in spätern Zeiten erlangte Leichtigkeit mit der des Luca Giordano im Malen. Sein Talent veraltete nicht. Erst im 65. Jahre schrieb er für die Kirche, als ihn Pius der 6. im Jahr 1795 zum Kapellmeister der Peterskirche machte. Für ihn war diese Stelle nur Anfang einer neuen Laufbahn.

Sein Sohn Peter erbte zum Theil seines Vaters Talent, und Jacob ist einer der besten Theatersänger in Europa.

Joh. Joseph Rudolf, geb. zu Strasburg 1730, ward von Hamburg, wo sein Bruder Musikmeister war, nach Neapel gesendet, um unter Traetta und Iomelli die Musik zu erlernen. Im siebenten Jahre bliess er Horn ausserordentlich fertig und im funfzehnten ward er schon als Geiger genannt. Mit dem Horn begleitete

er in den Kirchen Motetten, in den Theatern Arien. Er siedelte sich in Frankreich an, wo er mit Glück mehre Opern componirte. *L'avengle de Palmyre* gefiel allgemein. Auch schrieb er nützliche Lehrbücher.

Andrea Fioroni, geb. zu Mailand 1730, studirte im Conservatorio della Pietà unter Leo, war aber mehr Harmonist, als Melodist, und schrieb achtstimmige Stücke, deren Schönheit, Kunst und Wirkung bewundert werden. Er zog auch mehre berühmte Künstler, als er nach Mailand zurückkam, wie Quaglia, Zucchinetto, Piantanida, Bonesi. Sein Vaterland machte ihn zum Kapellmeister an der Hauptkirche.

Maria Franz Langlé, geb. zu Monaco 1730 oder 1740, flösste dem Fürsten von Monaco durch seine bald sich zeigenden glücklichen Anlagen Theilnahme ein, ward im sechzehnten Jahre in das Conservatorio della Pietà zu Neapel, zu dem berühmten Caffaro gethan. Dieser sezte ihn gleich unter die ausgezeichnetesten Schüler und suchte das aufblühende Talent geschickt auszubilden. Es gelang ihm in einigen Jahren. Die Fortschritte des Schülers entsprachen dem Eifer des Meisters, und in acht Jahren sah Neapel in ihm selbst einen Lehrer an der Schule, die ihn gebildet hatte.

Wiewol er nun vorzüglich dem Lehramte oblag, componirte er doch auch und zwar zuerst Kirchenstücke, deren Einfalt und Schönheit allgemein anerkannt wurden, obgleich er nicht für einen Italiener galt. Jezt ging er nach Paris,

glänzte in geistlichen und weltlichen Concerten, bis er für die musikalische Akademie Cassandra schrieb, nachdem er bereits durch lyrische Scenen, wie *Alcide*, *Saffo*, und eine Cantate *Circe*, Proben seines Talents, seines Reichthums an Melodie und seiner Fülle von Begeisterung, wie seiner Kenntnis der Harmonie gegeben. All diese Erzeugnisse gefielen und so schrieb er andere Opern, die jedoch, ob wegen der schlechten Verwaltung, oder aus Neid, nicht gegeben wurden.

Er verfasste aber mehre theoretische Werke, namentlich drei Abhandlungen über Harmonie und Modulation, über den Bass unter der Singstimme, und über die Fuge; auch eine Methode der Accordbezifferung.

Aus seiner Schule gingen treffliche Schüler hervor, wie der von den Vff. des histor. musikal. Wörterbuchs der zweite Gretry der komischen Oper genannte Daleyrac.

Unter die von neapler Meistern gebildeten Musiker zählt Grosse (*Belle arti* 1, 35). auch den göttlichen Haydn, des berühmten Porpora Zögling.

Giuseppe Gazzaniga, geb. zu Venedig 1740, hatte alle Anlagen zur Musik, ausserordentlichen Geschmack und Urtheilskraft, Einbildungskraft, Anmuth, Gefühl, Fruchtbarkeit. Als er seinen Lehrer Sacchini verliess, reisete er und sein Ruf drang bis Teutschland und Frankreich. Grossi (1, 35) schreibt ihm seines Lehrers Leichtigkeit und Reinheit zu.

Die Vf. des hist. musik. Wörterbucks nennen ihn einen reinen und ausdrucksvollen Componisten.

Jean François Espio de Liron, geb. zu Paris 1740, gest. 1806, gehört, nach Grossi, auch unter die in Neapel gebildeten Musiker. Er war Freund, Schüler und Nachahmer Piccinis, unter dessen Leitung er *Diane et Endymion*, wie später unter dessen Namen die nicht aufgeführte Oper *Theagène et Chariclée* schrieb. Gleich tief und gründlich in der Wissenschaft der Musik schrieb er sein *système de l'harmonie*, welches in dem hist. musik. Wörterb. gelobt und zergliedert ist.

Giacomo Rusti, geb. zu Rom 1741, studirte anfangs im Conservatorio *della Pietà* zu Neapel, dann zu Rom unter Rinaldo von Capua, einem neapler Componisten. Nach beendigten Lehrjahren begab er sich nach Venedig, und schrieb die Oper *La contadina in corte*, die verdienten Beifall fand. Die komische Oper schien ihm am meisten zuzusagen. Sein Ruf verbreitete sich über Italien nach Spanien und so ward er Kapellmeister zu Barcelona. Sein Amt entzog ihn der Composition nicht. Sein Styl war kräftig und ausdrucksvoll, leicht und anmuthig. Noch jezt werden seine Opern in Italien gesucht, wenn gleich der Unbestand der Mode andere minder schöne Erzeugnisse gar oft bewundert hat. Unter seinen komischen Opern glänzen *L'idolo Cinese*, *L'amor bizarro*, *I baroni di terra asciutta*, *Il Socrate imaginario*, *I due*

protetti, *Il Giove*. Auch in der ernsten Oper versuchte er sich mit Glück am *Alessandro nelle Indie*.

Andrea Lucchesi, geb. zu Motta im venediger Friaul, 1741, folgt in der Galerie der Musiker. Um seine Bildung zur Musik streiten sich drei Meister, unter ihnen vorzüglich Cocchi. Seine erste Oper war *L'isola della Fortuna*, die viel Glück machte. Er schrieb ferner in der komischen Gattung *Il marito geloso*, *Le donne sempre donne*, *Il matrimonio per astuzie*, *Il giocatore amoroso*.

Nachdem er seine Opern in Venedig gegeben hatte, ward Teutschland, das ihn liebte, der Schauplatz seiner Talente. Schon in Venedig hatte er Oratorien, *Te Deums*, Messen und Vespern geschrieben, worin er sein Talent für die Kirchenmusik offenbarte. Zu Bonn, wo er Kapellmeister ward, schrieb er eine grosse Oper *Le natali di Giove*, und *L'inganno scoperto*, welche sehr viel Glück machten und das Siegel des neapler Styls tragen.

Marc Antoine Desaurgiers, geb. in der Provence 1742, hatte Gluck und Sacchini zu Lehrern, und Freunden. Diese Meister bildeten ihn zum lieblichen Componisten Frankreichs heran. Eine Seelenmesse auf den Tod Sacchinis ward von allen Kennern als des unsterblichen Geistes, dem sie galt, würdig gepriesen.

Heinrich Joseph Riegel, geb. in Franken 1742, verdankte seine tiefe Kunstkenntnis dem berühmten Iomelli. Nachdem er sich auf

dem Klavier zur Kunstfertigkeit aufgeschwungen, versuchte er sich sehr glücklich in der Composition. Die Harmonie verdankt ihm Sonaten und Symphonien, die in Paris mit grossem Beifall aufgenommen wurden. Dasselbe Glück machten auch seine Bühnen- und Kirchenstücke. Er war in der komischen Oper scherzhaft, anmuthig, geistreich und leicht; in der Kirchenmusik voll Ausdrucks, Wahrheit und würdiger Haltung. Er hat nur Eine grosse Oper geschrieben, die noch dazu nicht gegeben ward, es aber wol verdient hätte. Gluck sagte, als er Frankreich verliess, Riegel sei der Componist, der für das Theater der musik. Akademie passe und ihn ersetzen könne.

Michele Mortellari, geb. zu Palermo 1750, machte, wie es scheint, nachdem er in Neapel unter Picoini studirt, keinen Versuch, sein Talent dort zu bewähren, sondern begann mit Glück in Rom, wie sein Lehrer. Die Vorsteher der Bühnen zu Modena, Mailand und Venedig nahmen seine Opern auch mit vielem Beifall des Publicums und der Kenner auf. *Le astuzie amorose*, *Ezio*, *Don Gualtiere e Donna Civetta*, *Antigone*, *Il baron del lago nero*, *Alessandro nell'Indie*, *Troja distrutta*, *Didone abbandonata* fanden verdientes Lob. Sein Styl war, nach Burney, reich an kräftigen Gedanken und zierlich, wie auch seine *Armida* bewies, die Burney selbst hörte.

Sein Zeitgenoss, Etienne Joseph Floquet, geb. 1750 zu Aix in Provence, rief schon

als Kind bei Anhörung einer zauberischen Musik in einem Gefühl, wie Correggio beim Anblick eines raphaelschen Gemäldes: „Auch ich bin ein Musiker.“ Sechs Jahr alt ward er von seinen Aeltern in die Lehre gegeben, im elften sezte er eine Motette, die allen Kennern gefiel. In Paris schrieb er Opern, womit er selbst unzufrieden war. Troz alles Beifalls ging er wieder nach Neapel, sich dort zu vervollkommnen. Er begann also aufs neue zu studiren unter Sala, dann unter Martini und schrieb ein Te Deum, welches die Neapler bewunderten, in Bologna ein *canto fermo*, das eben so aufgenommen ward. Endlich ging er wieder nach Frankreich und schrieb im Verlauf der Zeit mehre Werke für das Theater der musikal. Akademie und der komischen Oper. Wie aber *Azolan* vor seiner Abreise von Neapel eine Klippe für ihn gewesen war, so bereitete ihm *Alceste*, die er umarbeitete, ein zweites Unglück. Sie ward gleich nach der einen Probe, die davon gemacht wurde, der Bühne und ihres Verfassers unwürdig erachtet. Diese Kränkung kostete ihm bald darauf sein Leben. Seine komischen Opern sind *Bathille et Théodore*; *L'union de l'Amour et des Arts*, die achtzig Vorstellungen hinter einander erlebte, und *Omphale*. Grosse Opern: *Le seigneur bienfaisant*, *Helle*, *Azolan* und *Alceste* ungerechnet.

Kap. 17.

Fortsetzung.

Es folgt in der Reihe der neapler Zöglinge Ambrogio Minoja, geb. zu Lodi in der Lombardei. Von dem unwiderstehlichen Drange, der unsere Lage und unsern Geschmack in der Welt bestimmt, gezogen, studirte dieser Componist unter dem tiefen Sala. Seine Anlagen entsprachen dem Talent seines Lehrers, und so kehrte er reich ausgestattet nach Mailand, wo er für würdig erachtet ward, Pompignonis Nachfolger zu werden und das grosse Opernorchester daselbst zu leiten. Seine glücklichen und mit Beifall aufgenommenen Versuche waren ernste und komische Opern und angenehme Kammersachen. Endlich ward er Kapellmeister der Congregation der Väter della Scala und glaubte sich nun ausschliesslich der Kirchenmusik widmen zu müssen. Er schrieb ein *Veni creator* und *Te deum*, das 150 Musiker in der ungeheuren Hauptkirche zu Mailand aufführten. Er componirte auch wieder in andern Gattungen mit gleichem Glück.

Ferner schrieb er Briefe über den philosophischen Zweck des Gesangs, nämlich durch Lieblichkeit und Zauber der Töne dem Ohre zu gefallen und das Herz zu rühren. Davon im ersten. Im zweiten Briefe geht er die Geschichte des Geschmacks in der Sangmusik in verschiedenen Epochen des lezten Jahrhunderts durch, und im dritten spricht er von den Mitteln der

Gesangsbildung, vorzüglich reiner Antönung, Solfeggio, Anmuth, Aussprache und den besten Eigenschaften des Tones. Die Briefe befinden sich in einer italischen Zeitschrift, die 1813 zu London herauskam.

Friedrich Anton Gre'snick, oder Gresnuk, geb. zu Lüttich 1752, Gretrys Landsmann, und verwandtes Talents. Seine Aeltern sendeten ihn noch sehr jung nach Neapel, wo er unter dem thätigen Sala schnell und mit Glück studirte. Er verliess Neapel, und ging nach London, wohin er seiner frühzeitigen Reife wegen berufen ward. Seine grosse Oper Demetrius, die er dort schrieb, machte so viel Glück, dass er Musikdirector beim Prinzen von Wales ward. Hierauf ging er nach Frankreich, um für die komische und tragische Bühne zu arbeiten, woraus *Le rêve*, und *La forêt de Brama* entsprangen. Schon hatte er in den Theatern Montansier und Louvois den glänzendsten Beifall geärntet, das Publicum liebte seine anmuthige und leichte Musik, seinen lieblichen, rührenden Styl, aber *La forêt de Brama* sollte seinen Ruhm fest begründen und nach einem Jahre voller Erwartung und Mühe erfuhr er, dass sein Werk nur auf die Bedingung der überarbeitenden Durchsicht angenommen wurde. Diese Ungerechtigkeit war Ursache seines Todes: er erkrankte und starb in der Mitte seines Laufs, 16. Oct. 1799.

Domenico della Maria, geb. zu Marseille 1764, hat vermöge seines angenehmen Ta-

lents Anspruch, hier angeführt zu werden. Er ging nach Italien, sobald er die Wichtigkeit, dort zu studiren, erkannte und verlebte dort sieben Jahre. Sein lezter Meister war Paisiello. Sechs komische Opern, die er dort schrieb, machten ihn berühmt, darunter *Il maestro di capella*, die besonders ansprach. Nach Frankreich zurückgekehrt gab er mehre komische Opern, wie *Le prisonnier*, der noch mehr Glück machte, als die frühern, *L'oncle valet*, *Le vieux chateau*, *L'opéra comique*, *Le cabriolet jaune* u. a., die sämmtlich, in kurzer Zeit componirt, seine Fruchtbarkeit und Lieblichkeit bewiesen. Sein Gesang ist rein, glänzend und leicht. Die Begleitung folgt den Worten auf eine angemessene Weise. Natürlichkeit war eine seiner köstlichsten Gaben, welche der liebenswürdige und geistreiche Daleyrac in seiner kurzen, aber gehaltvollen Lobrede im hist. musik. Wörterbuche, besonders bei Gelegenheit des Gefangenen, gerühmt hat. Della Maria starb, wie viele grosse Componisten, inmitten seiner Laufbahn plötzlich, im April 1800. Er war gleich fertig auf Pianoforte und Violoncello.

Henri Montan Berton, geb. zu Paris 1767, war Sohn Pierre Montan Bertons, eines der grössten Musiker und Componisten Frankreichs. Er lernte Musik von zartester Jugend an, spielte Geige bei der Oper und studirte Composition. Sein Scharfsinn, seine Umsicht führten ihn auf Vorbilder, wie Gluck, Piccini, Sacchini und Paisiello, nach welchen er seinen

Styl bildete. Sein Glück wollte, dass ein Unterlehrer ihn, wahrscheinlich aus eigner Untüchtigkeit, für untüchtig erklärte, ein geschickter Componist zu werden, und gerade durch diesen Umstand ward er Zögling und Freund Sacchinis. Dieser nämlich urtheilte ganz anders über ihn, prüfte eine Oper von ihm, die er lobenswerth fand, und liess ihn nun unter seiner Aufsicht arbeiten. So hatte er denn mit mehren Oratorien begonnen und schrieb nachher für das Theater. Er ward mit der Zeit Professor des Conservatoriums, Vorsteher der komischen Oper, und Gesangvorsteher an der musikal. Akademie; jezt ist er Mitglied der Akademie der schönen Künste, Oberaufseher der Musik des Königs und Professor der Composition an der königlichen Schule. Er hat in der Kirchenmusik eben soviel Glück gemacht, als in der Oper. Wir verweisen über ihn an das hist. musik. Wörterbuch. Seine Lehrbücher werden in Frankreich und Italien geschäzt. Es sind *Arbre généalogique des accords* — *Méthode sur l'harmonie* — *Dictionnaire sur les accords.* „Eines seiner Werke," heisst es im angef. Wörterb., „wäre schon hinlänglich, ihm einen ausgezeichneten Ruf zu erwerben."

Vincenzo Fiocchi, geb. zu Rom 1766, war einer der besten Schüler des Conservatorio della Pietà. Er schrieb sechzehn Opern mit gleichem Glück. Als er wieder nach Rom kam, ward er Organist an der Peterskirche. Da er nach Florenz musste, ward er dort gütig vom

Grossherzog aufgenommen, arbeitete für das dortige grosse Stadttheater, und ging nach Paris. Dort glänzte er eben so als Opernkomponist, noch mehr aber in seinen zwei- und dreistimmigen *ricreazzi*, welche von Kennern geschäzt werden.

Mit Freuden gedenken wir eines Mannes, dessen Name rechtfertigen wird, was wir über ihn sagen. Gasparo Spontini, geboren zu Jesi im Kirchenstaat, 1778, scheint berufen zu seyn, an die grossen Meister der neapler Schule, ihren Geschmack, ihr Feuer, ihre treffliche Methode zu erinnern, und ihre Meisterwerke wieder hervorzubringen. Zu Bologna lernte er bei Martini den Contrapunct, zu Rom bei Boroni die Anfangsgründe der Bühnencomposition. Hierauf stellte er sich im dreizehnten Jahre dem Conservatorio della Pietà vor, entfaltete unter Sala und Traetta sein Talent so reissend schnell, dass er nach einjährigen Studien Lehrer daselbst ward. Mit dem siebzehnten Jahre trat er als Componist auf, mit einer komischen Oper *Puntigli delle donne*, die allenthalben in Italien bewundert ward. Im achtzehnten Jahre gab er auf dem ersten Theater Roms *Gli amanti in cimento* und die Römer erhoben ihn in die Wolken. Venedig rief ihn, und seine dort geschriebene Oper *L'amore secreto* machte ebenfalls verdientes Glück. Er folgte der Stimme seines Vaterlandes, ging auf Iomellis Bahn und wählte auch denselben unsterblichen Dichter Metastasio. Von ihm componirte er *L'isola disabitata*,

die aber nicht in Rom, sondern in Palermo gegeben ward, und dort, nach dem Kunstausdruck, *furor* machte. Hierauf ging er wieder nach Neapel, und lernte unter Cimarosa ganz bescheiden die Geheimnisse der Melodie, erwarb sich seine Achtung und Freundschaft und schrieb unter seinen Augen eine seiner besten Opern, *L'eroismo ridicolo.*

In Florenz folgte *Teseo riconosciuto* mit glänzendem Beifall. In Neapel wieder zwei reizende Opern, *La finta filosofa* und *La fuga in maschera.* Nach Palermo berufen schrieb er *I quadri parlanti, Il finto pittore, Gli Elisj delusi.* Die ungeheure Hitze einer von einem brennenden Himmel und dem Aetna durchglühten Luft trieb ihn aus Sicilien; er ging nach Rom, dann nach Venedig, wo er verlangt ward und schrieb *Il geloso, L'audace,* in ersterer Stadt, in lezterer *Le metamorfosi di Pasquale* und *Chi più guarda, meno vede.*

Auch Frankreich, das von seinem rauschenden Beifall vernahm, wollte den jungen Componisten geniessen. Er kam nach Paris, gab *La finta filosofa, La petite maison, Milton, La Vestale* und *Ferdinand Cortez.* Nur *La petite maison* machte, wegen des Textes, kein Glück; die übrigen erhielten rauschenden, fortgesezten Beifall. Die Vestalin besonders gewann alle. Gefühl, Tiefe, Kraft, Einfalt, alles Gute und Schöne vereint dies Werk.

In dem Augenblicke, wo wir dies schreiben, hat Spontini, nach Berlin berufen, bereits

mit einer grossen Oper Olympia ausgezeichnetes Glück gemacht *).

Mit gleich freudiger Anerkennung müssen wir von N. Fioravanti sprechen, der die italischen Bühnen mit noch mehr komischen Opern bereichert hat, deren Einfalt, Geschmack und Anmuth an die grössten Meister erinnert. *Le cantatrici villane* zogen ganz Italien an; sie haben Piccinis Ausdruck, Paisiellos Zauber und Cimarosa's stets reizende Melodie. Fioravanti studirte zuvörderst zu Neapel nach den besten Meistern. Hierauf componirte er zu Turin, wo seine erste Oper *Il furbo contra il furbo*, und dann *Il fabro parigino* gegeben wurden. Der lieblichste und lebendigste Styl des neuen Componisten, wie Grossi sagt, ward bald anerkannt. Nachdem er die italischen Bühnen bereichert, kam er nach Paris, wo er aber nicht lange verweilte, jedoch in den *Virtuosi ambulanti*, wozu der Text aus einem artigen picardschen Lustspiel genommen ist, einen glänzenden Beweis seines Talents hinterliess. Dies Werk fand verdienten Beifall. Nach Italien zurückgekehrt schrieb er, für Neapel besonders, anmuthige und gute Opern. Der reizende und wirklich klassische Styl seiner *cantatrici villane* soll jedoch nicht sein herrschender seyn **).

*) Die Stimmen darüber sind doch getheilt, indem sinnige Kenner betäubenden Lärm nicht für Kraft, und Pracht nicht für Schönheit anerkennen mögen.
Uebers.

**) Seine meisten Werke sind in Mailand bei Ricordi zu finden.

Nicolo Isouard, geb. 1775 zu Malta, folgte dem unwiderstehlichen Zuge zur Musik, wiewol sein Vater ihn zum Handel bestimmt hatte. Er begann seine musikalischen Studien unter den besten Meistern zu Malta, sezte sie aber in Neapel unter Sala und Guglielmi fort. Er trat zu Florenz mit *L'avviso a'maritati* auf, also, wie viele, mit einer komischen Oper, welche allen Beifall erhielt und Italien einen neuen lieblichen Componisten versprach. Darauf folgte eine ernste in Livorno, wo er für den ausdrucksvollsten italischen Sänger, Senesino, schrieb, *Artaserse*. Sie erhielt sich mit vollem Beifall.

Der Grossherr berief ihn wieder nach Malta, machte ihn zum Ritter und Organisten an der Ordenskapelle nach Anfossis Tode, in der Folge zum Kapellmeister nach Morteno. Hier sezte Isouard die besten französischen ins Italische übertragenen Opern. Seitdem hat Italien mehre der besten komischen Opern Frankreichs, unter andern den Fassbinder. Als die Franzosen Malta verloren, kam er nach Paris und componirte in Verbindung mit den besten damaligen Schriftstellern eine Menge ernster, wie komischer Opern, die, so jung er auch war, doch seinen Ruf erhöhten. Seine *Cendrillon* unter andern hat mehr Aufführungen erlebt, als andere noch viel berühmtere Opern. Das Romantische des Gegenstandes mochte viel dazu beitragen, aber auch die Musik eignete sich ganz zu einer Lieblingsoper. Isouard war auch Virtuos auf der Orgel, Harmonika und andern Instrumenten-

Seine zweistimmigen Gesänge und Lieder werden von Freunden der Musik mit Recht gesucht. Auch er starb mitten in seiner Laufbahn. Hätte er *La lampe merveilleuse* vollenden können, welche im vorigen Jahre in der königlichen Musikakademie gegeben ward, so hätte sie vielleicht eine andere Aufnahme gefunden, als jezt, da sie ein anderer berühmter, nun auch gestorbener Meister, fortsezte.

Hiemit schliesst die Geschichte der Componisten aus der neapler Schule. Wir haben keinen glänzenden Namen ausgelassen. Der dermalige Zustand dieser Schule ist beiweitem nicht mehr, was er war, und man wird wol den Unterschied bemerkt haben. Zwar die Natur ist noch dieselbe, der schöne Himmel, die reine Luft, die Lust an Musik sind dieselben; nur Menschen, Gesetze, Umstände, Leidenschaften u. dgl. wechseln in jedem Jahrhunderte. Das vorige scheint dem gegenwärtigen die Melodie nicht vermacht zu haben. Es befinden sich noch viele Zöglinge im Conservatorio, aber glänzende Meister, wie vordem, scheinen nicht zu erwarten.

Eine solche Armuth auf solchen Reichthum, solche Fülle an Meisterwerken ist nur aus den Unruhen zu erklären, worin Neapel in Folge von Kriegen und Umwälzungen, auch des Theaters, seit dreissig und mehrern Jahren schwebt. Künste und Wissenschaften sind Kinder des Friedens; nicht als ob Italien nicht seine grössten Künstler aus blutigen Freiheitstürmen hätte

hervorgehen sehen, sondern weil die schüchterne, oder zärtere Melodie mehr, als andere Künste, der Ruhe bedarf. Es wäre also möglich, und wir wollen hoffen, dass, wenn Neapel wieder zu tiefem Frieden gelangt, auch der Dienst der Harmonie wieder glänzen wird. Aber Ruhe ist bei all dem nicht das einzige Wünschenswerthe, wenn das so glorreich geführte Scepter wieder ergriffen werden soll; es darf wol ansteckende Beispiele und einreissende Ketzereien fürchten.

Zu Neapel hat, wie überall, das neue System, italische Melodie mit mozartscher, haydnscher und überhaupt teutscher Tiefe zu vereinen, seine Anhänger und seine Verächter. Es erneuet sich der Krieg, der ehmals zu Paris zwischen Gluckisten und Piccinisten war. Auch erscheinen bereits Werke, welche die neuere Musik verwerfen und die alte Lehre wieder begründen möchten. In diesem Sinne ist Gennaro Grossi's angeführtes Werk geschrieben. Dieser Neapler sucht seine Landsleute zu Pergolese, Vinci, Iomelli und andern berühmten Meistern der Vorzeit zurückzuführen. Er spricht sehr stark gegen lärmende Begleitung und musikalisches Getös. Man muss gestehen, es giebt Regeln und Grundsätze, die nur Genien, wie Mozart *), überspringen dürfen, die

*) Rossini nennt der Vf. daneben — einen talentvollen Leichtsinn neben dem unerreichbaren Genius ewiger Jugend und Harmonie! Uebers.

aber, von mittelmässigen Talenten befolgt, Geschmacklosigkeit und Verfall der Kunst nach sich ziehen. Die Gegner des neuen Systems fürchten, die Musik werde ersticken und erliegen unter der Last der Verzierungen; und allerdings kann es in der Musik so gut Manieristen geben, als in der Malerei. Mithin steht zu fürchten, dass der neue Geschmack, übel angewendet, bloss gegebenem Anstosse folgend, durch überladene, gesuchte und lärmende Begleitung, die bloss von der Melodie getragene Hauptstimme, die menschliche, verdecke und mit weit unbedeutsameren Tönen ersticke.

Da die Musik der Neuern der ältern hinsichtlich ihres Mechanismus, des Reichthums im Einzeln, der Einfalt, der Gesamtheit und des Zugleich so überlegen ist, müsste sie nicht, wenn sie von ihren Grundlagen abschweifte und neuen Systemen bloss darum huldigte, weil sie neu wären, auch wenn sie mit einigen genialen Erzeugnissen bereichert würde, müsste sie nicht, sage ich, fürchten, denselben Wechsel zu erfahren, wie die Malerei unter Cigoli und Cignani, die Dichtkunst unter den Marini und Guidi, die Bildnerkunst unter Bernini und andern?

Der wahre Zweck der Kunst ist allein, zum Herzen zu sprechen, Leidenschaften zu schildern, ihre Charaktere, ihre Stärke; nur so bereitet man einem Volke edle Genüsse, rührt es, und entlockt ihm, wie die grossen tragischen Dichter, Thränen der Lust und Wonne. Doch

wir wollen nicht tiefer auf einen Gegenstand eingehen, der von Männern, die in Kunst und Wissenschaft gleich tüchtig sind, beurtheilt werden müsste. Wir konnten nur warnen und wünschen, dass nicht Parteiwuth und Sectenhass sich jeder, auch noch so guten, Neuerung hartnäckig widersetze *). Gewiss ist aber, dass nicht nur Neapel, sondern ganz Italien an grossen Componisten jezt weit ärmer ist, als ehedem **).

*) Der Vf. spricht bescheiden, fast zaghaft, aus, was oben Piccini stärker und gleich wahr, ja prophetisch sagte. Allerdings ist die Bizzarrerie und Künstelei der neuern Musik, gleichviel ob sie aus der wild bewegten Hast der Zeit, oder aus Misverhältnis der Kunst und der Kunde, des Sinnes und der Wissenschaft, oder aus Nachgiebigkeit gegen ein verführtes, misleitetes Publicum entstanden, ein gefährliches Siechthum, das nur seine Krisis erwartet. Ueber dem Trachten nach Lärmeffect, über den harmonischen Kunststücken und ausgeklügelten Rechenexempeln hat man die eigenthümliche Berührung der Musik übersehen, die noch über die Bebung und Schwingung der Töne hinaus liegt, wodurch sie aus dem scheinbar Todten in uns, eine harmonische Urgestalt, hervortritt und das Gefühl im Tiefsten löset, das sonst vom Irdischen überbaut, oder übertäubt verhallt. Die, nicht selten auch zerrbildlichen, Rückschwankungen der Zeit zu der ältern Musik verrathen dem klärern Geiste das unheimliche Gefühl dessen, was wir sagten, und sind mindestens Vorboten der Krisis und Besserung. Uebers.

**) Alles wechselt hienieden und die Künste selbst durchglühen die nordische Tiefe mit des Südens Glut, damit die Glanzgestalt gediegen und die gediegene Gestalt glänzend werde. Uebers.

Kap. 18.

Römische Musikschule. Römische und bologner Componisten.

Wie gross und ausgebreitet auch die bisher geschichtlich dargestellte Schule war, hatte sie zwar Nacheiferer, ja Nebenbuhler in den übrigen italischen Schulen, ohne jedoch von ihnen übertroffen zu werden. Die erste nach ihr in der Kunstgeschichte ist unstreitig die römische, verschieden hinsichtlich der Erzeugnisse, die ernstern Geist und Farbe von den Umgebungen annahmen, gleich aber wieder im Ergebnis, nämlich die grössten Leidenschaften treu auszusprechen, und die Melodie zur Dolmetscherin des Menschen durch den Gesang zu machen, wie die Beredsamkeit es durch die Sprache thut.

Natürlich musste in Italiens Hauptstadt, die überdies noch Mutterstadt der Christenheit ist, Harmonie und Melodie nicht nur zum Schmuck der Gottesverehrung, zur Pracht ihrer Feste, kurz zu ihrer Verschönerung ausgebildet werden, sondern auch den hehren, ihrem Gegenstande angemessenen Charakter annehmen und gewissermassen, wie die Religion selbst, ganz heilig und rein seyn. Dieser Charakter herrscht in der römischen Schule, und ihre im Contrapuncte berühmten Meister sind es auch zugleich in der sogenannten Kirchenmusik. Viele darunter sind älter, als die ersten Meister der

neapler Schule, und könnten dieses in Künsten und Wissenschaften doch auch nicht zu verachtende Vorgangsrecht allerdings sich zueignen; denn in Rom finden wir die Wiege der Melodie wieder nach ihrem Schiffbruch, den sie, wie die übrigen Künste, in dem stürmischen Übergange aus der alten Zeit in das Mittelalter erlitt, und diese von den neuen Christen geschüzte, ja mit der der Religion selbst verwechselte Wiege ward Gegenstand der Bemühungen und des grossen Geistes der Ambrosiusse und Gregore. Da wir aber hier wegen der Lebensbeschreibung der Componisten an die zeitfolgliche Ordnung gebunden sind, so glaubten wir auch den Schulen einen Vorrang anweisen zu dürfen, wenn er sich durch die Menge von Meistern und Werken rechtfertigte. Dieser erste Platz gebührt dem Genius, vor welchem jedes andere Recht erdunkeln muss; und wir sind überzeugt, die Stifter der römischen Schule selbst, wenn sie noch zu Ehren der Kunst und Italiens lebten, würden diesem Urtheil sich fügen. Voll dieses heiligen Feuers, mit der so schönen und seltenen Gabe, die Genius heisst, geschmückt, würden sie die ersten seyn, welche der neapler Schule den Preis reichten, da sie eben so sehr in der Kirchenmusik und den Oratorien, als in allen Gattungen der Bühnen- und Kammermusik geglänzt hat.

Wir beginnen die Musterung der römischen Meister mit Giovanni Pietro Aloisio da

Palestrina *), von welchem bereits oben die Rede war, bemerken aber zuvörderst, dass die römische Schule nicht gerade mit Palestrina anhebt. Adami sagt in seinen *Osservazioni per ben regolare il coro*, als die musikalische Urkundensammlung der päpstlichen Kapelle bei der Feuersbrunst des Jahres 1527, wo Karls V. Schaaren einzogen, verbrannte, sei auch der Name der ersten Componisten und Stifter der neuen Musikschule zu Rom mit dem der Sänger verschwunden. Jedoch hat man nicht nur die der Flamänder und Spanier, die an der Kapelle angestellt waren, für geistliche und weltliche Musik, sondern auch die Italier vor Palestrina gesammelt. Die vorzüglichsten waren Lodovico Magnareo di Santa Fiora, Iosquin und Arcadelt, Carlo d'Argentilly, dessen treffliche Compositionen glücklicherweise noch in der vaticaner Bibliothek sind, und Simon Bartolino, der an der Spitze von acht Sängern zum trienter Concilium gesendet wurde. In Doni's *dialogo della musica* ferner, der gedruckt ward, als Palestrina erst acht Iahr alt war, finden sich neben Danimucia, von welchem bei der florenzer Schule die Rede seyn wird, Anselmo, Cimello, Bernardino, Donato, Veggio, Cortecia, Bifetto, Caudinio, Ferabosco, Fama, Gero, Fer-

*) Geb. 1529 zu Palestrina, dem alten Präneste, Schüler des Rinaldo dell Mell. Sein Leben s. in Gerberts Lex. der Tonkünstl.

rara, Giordano, Martiningo, Osta, Reggio, Mascarati, Marturetta, Perisson, Paolo Aretino, Raguzoni, Ruffo, lauter alte berühmte Contrapunctisten jener fernen Zeit!

Wir erwähnen hier andere oben nicht berührte Lebensumstände Palestrinas und besonders seine unsterblichen Werke.

Wie man sich gewöhnlich in der Musik die meisten Neuerungen, die oft nur Verirrungen und Misbräuche sind, erlaubt, so geschah es auch, dass, als sie kaum wieder in Italien aufgelebt war, bereits im sechzehnten Jahrhundert, ein falscher Geschmack und schlechte Grundsätze sich einschlicken, eine Art Manierirtheit! Die Contrapunctisten, welche für diese Kunst sind, was jeder Theoretiker für seine Wissenschaft, hatten sich in ein übertriebenes Fugen- und Kanonsystem verliebt, womit sie alle Compositionen, die mit vollem Rechte intricat heissen, überluden und so die richtigen, vielleicht nur zu schlichten Lehren der Kirchenmusik entstellten, die damals allein in der römischen Schule bekannt war. Der Ausdruck, dieser erste und augenfälligste Gegenstand der Künste, dieser ältere Sohn des Genius, woran man die grossen Maler, Bildner, Dichter und also auch Tonkünstler erkennt, ward in der Musik nicht nur vernachlässigt, sondern ganz vergessen und mit einem falschen Glanze, eiteln Strebungen und allem vertauscht, was schlechten Geschmack, Mangel an wahrem Ta-

lent und hauptsächlich Genius verräth. Auf die schlichten, aber ausdrucksvollen Gesänge der ersten Kirche folgte ein kauderwelscher Singsang und Geklingel.

Ueber diese Verirrungen erhoben nicht nur die einsichtigen Freunde der Melodie Klagen, sondern auch die inbrünstigen Verehrer der Religion, welche mit Recht behaupteten, ein bis zum Abgeschmackten verzerrter Gesang entehre Kunst und Gottesdienst gleich sehr; und alle sehnten sich nach einem Genius, der jene umgestalten, diesen würdiger ehren möchte; ja als Palestrina auftrat, baten sie sogar um Unterdrückung vieler unwürdiger musikalischer Parodien. Dieser Componist nun kündigte sich gleich ganz als das an, was er ward. Sein dem damals herrschenden niederländischen entgegengesezter Styl war so schlicht, als der der meisten überbergischen Componisten überladen war, natürlich, wie jener erkünstelt, zierlich, wie jener alltäglich, unsicher und ohne Anmuth. Bald gewann er die Grösse und Majestät, die der besondere Charakter der Kirchengesänge ist. Streng dem heilsamen Joche der Kunstregeln sich unterwerfend ward Palestrinas Melodie immer süsser und reiner. Dieser Styl ward bald nach ihm benannt. Neapel nennte ihn den Altvater der Melodie und Rom bezeichnete ebenfalls diese Gattung des Styls mit dem Ausdruck *alla Palestrina.*

Das Eigenthümliche dieses Componisten war Klarheit und Bestimmtheit in der Harmonie,

Anmuth und Wahrheit im Ausdruck, Geschmack und edle Einfalt in der Modulation. Streng, wie es der ernsteste Gegenstand, die Religion, fordert, ist er zugleich hehr und süss, majestätisch und angenehm. Er wusste mit bewundernswürdiger Kunst Ernst und Anmuth zu paaren.

Die römische, wie alle Schulen, nahm seinen Styl an; er wurde so klassisch für die Kirchenmusik, wie Homer und Virgil für die Welt, Tasso und Ariost für Italien. Wie schon bemerkt, werden Palestrinas Compositionen nach mehr als zweihundert Jahren noch in allen Kirchen der italischen Halbinsel aufgeführt, und mit derselben Begeisterung angehört, eben so freudig aufgenommen, als bei ihrer ersten Erscheinung. All seine Werke aufzuzählen möchte so schwer, als unnöthig seyn. Wir führen also nur die vorzüglichsten, gedruckte und handschriftliche, an.

Zu den erstern gehören:

Die berühmte Messe Marcell, so benannt vom Papst Marcell II., für welchen sie geschrieben ward.

Zwölf Bücher anderer, vier-, fünf-, sechs-, sieben- und achtstimmiger Messen;

Zwei Bücher vierstimmiger Motetten;

Vier andere gleich berühmte Bücher;

Zwei Bücher fünfstimmiger Madrigale;

Zwei andere vierstimmiger;

Hymnen für das ganze Christenjahr, für vier, fünf, sechs Stimmen;

Zwei Bücher fünfstimmiger Offertorien;
Das Magnificat *octo tonorum*;
Ein Buch vierstimmiger Litaneien;
Ein anderes Buch Messen;
Noch ein anderes gleich gelehrter und schöner Messen.

All diese Werke machen Venedigs und Roms Pressen, wo sie erschienen, Ehre.

Handschriftliche Werke sind Messen, Kyries zu zehn und dreizehn Stimmen.

Laborde sagt über ihn: „Alle, welche über diese Kunst geschrieben, überhäufen mit Recht Palestrina mit Lobsprüchen, den ersten der alten Professoren und Componisten in geistlicher, wie weltlicher Musik. Seine Werke sind Denkmäler der Wissenschaft, niedergelegt in den vorzüglichsten Kapellen Europas. Noch als er lebte, hegte man so tiefe Achtung und Verehrung für ihn, dass funfzehn der berühmtesten Professoren eine wegen des Geschmacks und der Wahl der Compositionen berühmt gewordene Sammlung fünfstimmiger Psalmen ihm zur Huldigung weihten."

Sein besonderes Verdienst ist, dass er zuerst die wahre Kunsttheorie in Ausübung brachte und seinen Genius den strengsten Regeln unterwarf, ohne dessen Reiz und Glanz zu verwischen.

Sein Nachfolger im Amte und im Ruhme, Landsmann, Mitschüler und Freund zugleich, war Giovanni Maria Nanino, geb. zu Vallerano um die Mitte des sechzehnten Jahr-

hunderts. Er bildete sich anfangs unter einem niederländischen Contrapunctisten, dessen Methode er aber nicht annahm. Im Jahr 1557 trat er als Tenorsänger in die päpstliche Kapelle, und ward nachher einer der ersten Componisten und, wie Palestrina, Kapellmeister an Santa Maria Maggiore. Die in jener Zeit so beliebten Madrigale waren die Gattung, worin er am meisten glänzte. Sie befinden sich in den geschätzten Sammlungen von Pervernage und Filippi, wie die Titel einer Menge seiner Contrapuncte und Kanons in dem von Pater Martini in seiner Geschichte der Musik angeführten Verzeichnis. Sein Bruder, Bernardo Nanino, wird von Liberati gleich hochgestellt. Er hinterliess *Salmi a 4 voci per le domeniche, solennità della Madonna ed apostoli con duoi Magnificat, uno a 4 e l'altro a 8 voci. Rom.* 1620.

Ihnen folgt Felice Anerio, Schüler des Maria Nanino, 1594 wirklich mit allen Feierbräuchen zum Nachfolger des Palestrina in der päpstlichen Kapellmeisterstelle gewählt. Als trefflicher Contrapunctist schrieb er ebenfalls Madrigale in glücklichem und leichtem Style, mit Anmuth und Ausdruck. Auch Canzonetten componirte er. Diese Werke sind noch vorhanden und sind nicht ohne Lieblichkeit und Anmuth, wenn auch nicht so stolze Blumen, wie die der grossen Meister.

Antonio Cifra, Schüler des Palestrina und ältern Nanino, blühte von 1610 bis 30, anfangs an mehren römischen Kirchen, dann

um 1620, als Kapellmeister des Erzherzogs Karl von Oestreich, Bruders Ferdinands II., endlich zu Loretto, wo er starb. Schulgerecht, kunstvoll, geschmackvoll und zierlich war er so vollkommen in seiner Kunst, als die Zeit es gestattete. Seine Geschicklichkeit wird überall, besonders von Liberati, gerühmt. Walter schreibt ihm viel Antheil an den musikalischen Entdeckungen seines Jahrhunderts zu. Einige seiner Werke sind von 1629 an in Venedig gedruckt. Es sind besonders Motetten, Psalmen für zwölf Stimmen und drei Chöre, ein *Agnus dei* für sieben Stimmen, und eine Messe *Conditor alme siderum;* alle ihrer Kenntnis der Composition wegen merkwürdig! Burney in seiner Geschichte der Musik 3, 200 spricht mehr über ihn.

Ruggiero Giovanelli da Velletri war anfangs Kapellmeister an S. Luigi und S. Apollinare zu Rom, von 1599 Sänger an der päpstlichen Kapelle, und Palestrinas Nachfolger. Er schrieb Motetten, Psalmen und Madrigale, gewissermassen obligate Compositionen, die damals nicht bloss für Italien, sondern für ganz Europa das waren, was jezt Messen, Oratorien Opern und Cantaten. Burney spricht, Gesch. der Mus. 3, 201. von ihm.

Alfonso, oder nach Zarlin, Francesco della Viola, von Geburt ein Ferrarer, berühmt als Operncomponist, der zuerst Gesang mit Declamation verband, und einer der ersten Operncomponisten war. Trotz dem liegen seine Opern und Partituren in den Staub der Musik-

sammlungen vergraben, und mithin ist es schwer zu bestimmen, in wie weit seine Modulationen gelehrt, seine Grundgedanken glänzend, oder farblos, sein Styl ausdrucksvoll, oder schwach war. Man kennt im Grunde mehr die Titel, als das Wesen seiner Werke. Seine Opern machten viel Glück. *Cintio* ward als die erste gerühmt. Ihr folgten *Aretusa*, *Lo 'sfortunato*, *Il sacrifizio*, was auch wol ein Oratorium seyn kann.

Alessandro Romano, ein trefflicher Geiger, ward 1560 Sänger an der päpstlichen Kapelle und legte sich auf Composition, worin er sich einen eben so gelehrten, als neuen und grossartigen Styl aneignete. Seine vier- und fünfstimmigen Gesänge sind harmonienreich, von der reinsten und süssesten Melodie. Er war lange eine Zier der päpstlichen Kapelle und verlieh den grossen und edlen Festen der Kirche einen angemessenen, einfachen und reinen Charakter. Endlich ward er, einem innern Drange folgend, Mönch und nannte sich Julius Cäsar.

Emilio Rossi, einige Jahre nach Palestrina geboren, 1530 Kapellmeister zu Loretto, legte sich ganz auf den Contrapunct, worin er auch durch Fleiss, wie Talent, vorzüglich ward, und Italien die besten Meister zog. Kaum waren die Fugen erfunden und in Gattungen und Arten abgetheilt, so ergriff er diese doppelte Entdeckung, welche die wahre Basis der gelehrten Harmonie ist, wendete sie als geistvoller

Mann an, änderte, vergrösserte, vervollkommnete sie, so dass er die allgemeine Achtung mit Recht verdiente. Rossis zahlreiche Lehrschriften sind im Vatican, und Muster mehr der Gelehrsamkeit, als des Geschmacks, mehr einer mühseligen und nüzlichen Anstrengung, als der Anmuth und Lieblichkeit. Wir lassen diese eigentlichen Arbeiten, weil ein Recitativ von Gluck, eine Arie von Piccini, Mozart und Sacchini, ein Duett von Paisiello, ein mehrstimmiges Ganze von Cimarosa alle Abhandlungen über Harmonie und Melodie aufwiegt, wie ein Paar Verse Homers, Virgils, Tassos alle Kunstlehren.

Ist gleich der urkräftige Geist nicht erblich, so pflanzt sich doch glücklicherweise in manchen Geschlechtern ein Talent fort, wie auch manche Pflanzen auf einem gewissen Boden fröhlicher gedeihen. Luigi Rossi zeigte früh so glänzende Anlagen, dass ihn seine Landsleute, die Römer, *il divino* nannten. Aber diese Anlagen wären wol untergegangen, wenn die Kunst ihnen nicht eine sichere Richtung gegeben hätte. Zu gleicher Zeit mit ihm trat einer der grössten Meister der römischen Schule auf, von welchem bald die Rede seyn wird; beide waren ihre gleichsam aufgehenden Gestirne und bildeten zugleich, wie Porpora und Sarti in Neapel, Harmonie und Melodie; ein merkwürdiger Umstand, welcher zeigt, wie oft Schulen, gleich Einzelnen, ihren grössten Glanz dem Ungefähr, den Launen des Glücks verdanken! Carissimi war dieser

Wetteiferer Rossis. Lezterer zeichnete sich nicht minder in Bühnencomposition, wie in Kirchensachen aus, und versuchte sich nicht ohne Glück in der Kirchenmusik. Palestrina und Viola waren seine schönsten Vorbilder; sie brauchte er, um nicht unterzugehen. Noch jezt lieben Kunstfreunde seine Compositionen, obwol sie in Italien nicht sehr verbreitet sind. Das Beiwort göttlich ist freilich oft blinde, wenn auch immer aufrichtige Huldigung; hier aber muss es doch, neben Carissimi, Sinn und Grund gehabt haben.

Giacomo Carissimi, dessen Geburtsjahr nicht genau anzugeben ist, der aber 1609 päpstlicher Kapellmeister war, ist der Stolz der römischen Schule durch seine nüzlichen Entdeckungen, und den rasch fördernden Abschluss des Systems der Harmonie und Melodie. Zuvörderst organisirte er das von Peri zu Florenz und Monteverde in Mailand erfundene, aber noch immer in unvollendeten Gestalten auftretende Recitativ. Er lieh ihm einen edlern und leichtern Gang, einen wahrhaftern und gemächlichern Styl und näherte es der Melodie. Ferner hatte er bemerkt, dass der Bass, diese Achse aller Composition, in schwerfälliger, zweck- und kraftloser Bewegung in der Begleitung einherschritt. Er gab ihm lebendigere, vielfachere Formen, entriss ihn der steten schwerfälligen Eintönigkeit, und verlieh zuerst seinen Compositionen dadurch mehr Wahrheit, Kraft und Anmuth.

Eben so bereicherte er auch die Kirchenmusik durch die Instrumentalbegleitung der Motetten, die bisher ohne Begleitung in den Kirchen gesungen wurden. Ferner erfand er die Cantate, wodurch beide Gattungen gewannen. Endlich bildete er durch Lehre und Muster die grössten Meister der italischen Schulen. Er war Lehrer des unsterblichen Scarlatti, des würdigen Cesti, des ersten Meisters der lombardischen Schule Bononcini, dessen beide Söhne unsterblich verdient sind, und Bassanis, eines der tiefsten und gelehrtesten Componisten der venediger Schule.

Hier folgt schicklich ein nicht unberühmter und für seine Schule sehr köstlicher Contrapunctist, Giulio Cassino, im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts. Nur sein Ruf ist zu uns gedrungen; denn seine Werke sind, wiewol sie für klassisch erklärt werden, über den schnellen und grossen Fortschritten der Kunst vergessen, oder vernachlässiget worden. Er war Nebenbuhler Peris, eines der Stifter der toskaner Schule, von welchem unten die Rede seyn wird. Beide galten für die geschicktesten Harmonisten ihrer Zeit. Cassino war Schüler des Scipione della Ralla, verliess sein Vaterland und ging nach Toscana zu den Medicern, an deren Hofe bekanntlich Künste, Wissenschaften und Talente blühten. Der um die römische Schule so verdiente Componist sollte auch die ihrige vervollkommnen. Damals knüpfte sich das Band zwischen ihm und Peri für im-

mer. Kein Neid, keine Eifersucht vermochte es zu lösen. Gegenseitige Achtung und Bewunderung schürzten es immer fester und bewirkten, was Toscana erwartete, die Vervollkommnung der alten, oder vielmehr eine ganz neue Schule. Nach diesen Verdiensten um Florenz entliessen die Mediceer Cassino nicht von ihrem Hofe.

Gregorio Allegri, ein Verwandter des grossen Malers Correggio, geb. zu Rom um 1590, mit Cifra, und Valentini Schüler des Maria Nanino, ward 1629 Altist an der päpstlichen Kapelle, weil er schon damals berühmter Componist war. Für das Theater scheint er nicht geschrieben zu haben, sondern bloss für die Kirche, wozu ihn sein tiefes und weiches Gefühl, das sich unter andern auch in grosser Wohlthätigkeit aussprach, eignete. Sein gepriesenstes *) Werk ist das Miserere; eine bis auf ihn unbekannte Gattung, indem Palestrina nur Motetten und Messen geschrieben hatte! Man hielt es für gleich gelehrt, wie einfach schön und voll Ausdrucks. Als Papst und Cardinäle es gehört hatten, ward es klassisch und der Papst befahl, es alljährlich in der Charwoche in der sixtiner Kapelle aufzuführen. Ja in der Curie ward beschlossen, dass es, ganz Gott in seinem ersten Tempel geweiht, von Niemand bei Strafe des Kirchenbanns abge-

*) Darum aber noch nicht bestes. S. Reichard in Gerbers N. Tonkünstlerlex.

schrieben werden sollte. Dies war das Stück, welches Mozart, noch als Kind von seinem Vater nach Italien gebracht, kaum zweimal gehört, so tief auffasste, dass er eine von der Urschrift schwer zu unterscheidende Abschrift davon lieferte. Um dieses staunenswürdigen Talents willen verzieh der Papst die Uebertretung des Befehls.

Alessandro Milleville, geb. zu Ferrara, Organist des Königs von Polen, des römischen Kaisers, des Herzogs von Ferrara, um 1622 des letztern Kapellmeister, um 1629 zu Volterra. Er gehört zu den ersten italiänischen Componisten, welche die süssen vaterländischen Melodien und die reinen Grundsätze der Harmonie in den Norden verpflanzten. Er war besonders Kirchencomponist, obwol er auch Opern geschrieben *).

Antonio Maria Abbatini, ein römischer Componist, geb. 1605 zu Tiferno. Wer sein Lehrer gewesen, ist unbekannt; doch zeichnete er sich, bei guten Anlagen und glänzenden Mustern, wie Palestrina und Nanini, aus. Ihnen strebte er nach und so ward er 1638, als er sein erstes Motettenwerk herausgab, Musikdirector an S. Giovanni, dann zu S. Lorenzo in Damaso bei den Jesuiten und endlich 1640 an Santa Maria Maggiore bis 1672. Er war Lehrer des Abt Steffani, von welchem bei der venediger Schule die Rede seyn wird.

*) S. Gerbers Tonkünstlerlex.

Kap. 19.

Fortsetzung.

Orazio Benevoli war ein Schüler des Bernardo Nanino *), den er übertraf. Nachdem er seine Lehrjahre vollendet, und seine Talente versucht, fand er die gebührende Belohnung, ward Kapellmeister der kleinen römischen Kirchen und 1650 der Peterskirche, wo er zwölf Jahre glänzte. Unstreitig war er der grösste Contrapunctist des siebzehnten Jahrhunderts und übertraf, nach seines Schülers, Antimo Liberati, Zeugniss, alle Harmonisten in Stücken von 4, 5 + 6 Chören, jedes zu vier Stimmen; ein Lob, welches auch Burney, der mehre Stücke von ihm besass, bestättiget, indem er die Einrichtung seiner Partituren wahrhaft wundervoll findet, besonders in einer sechschorigen Messe für 24 Stimmen, worin Gelehrsamkeit und edler natürlicher Sinn mehr, als in irgend einem Erzeugnis dieser Art, walten. Fasch soll von ihm die Idee einer ähnlichen vierchorigen Messe aufgefasst haben. Diese Messe dient in allen Schulen Italiens als Muster der Melodie und Harmonie, und ist von Paolucci, Martini und andern Meistern für unübertrefflich erklärt worden.

Ihm folgte Ercole Bernabei, als Kapell-

*) Nach Walther b. Gerber des Vincenzo Ugolini. Uebers.

meister zu St. Peter, wo er sich auszeichnete und treffliche Schüler zog. Sein Styl rührt an den palestrinaschen hinsichtlich des Ausdrücks, der Einfalt und Wahrheit. Der Churfürst von Baiern, Ferdinand Maria, berief ihn nach München, wohin er um 1675 kam, um 1690 starb und einen Sohn Giuseppe hinterliess, der seine Stelle und seine Talente erbte, ja noch churf. baierscher Hofrath ward, und 1732 als Greis von 89 Jahren starb. Nach Hasses Urtheil übertraf er seinen Vater in Melodie und Modulation. Sein Sonaten enthaltender *Orpheus ecclesiasticus* ist in den Jahrbüchern der Melodie vortheilhaft bekannt.

Wiewol Kirchenmusik in Rom den Vorzug hatte, so widmeten sich doch auch manche Componisten dem Theater. Unter diese, freilich minder bedeutende Zahl gehört Angelo Cecchini, geb. zu Rom 1600. Trotz aller Verdienste konnte er bei der damaligen Denk- und Sinnesart nicht Kapellmeister an einer Kirche werden, sondern musste sich begnügen, der erste Musiker eines der vorzüglichsten römischen Herzoge zu seyn. Er schrieb unter andern eine Hirten- oder Schäferoper, wie sie damals eben in Aufnahme waren, betitelt *L'ercoleo ardire.* Obgleich Spätere, als er, mehr darin leisteten, so gefiel er doch und ward dadurch zu einer zweiten, *La sincerità trionfante*, befeuert, die gleich gut aufgenommen ward.

Doch wir kehren zu den Contrapunctisten und Kichencomponisten zurück. Der erste, der

sich, nach den oben genannten, uns heut, ist Fabio Constantini. Sein Lehrer ist unbekannt; aber Palestrina und Nanino waren seine Muster. Fern von allem Neide und Betrug, ein Mann von trefflichem Herzen, wie von gründlicher Einsicht, sammelte er die meisten Compositionen seiner Zeitgenossen und Vorgänger unter dem Titel *Selectae cantiones excellentissimorum auctorum octonis vocibus concinendae.* So förderte er uneigensüchtig die Kunst, und ward Kapellmeister zu Loretto.

Auch Filippo Nicoletti, geb. zu Ferrara gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts, den Mitbürger und Mitschüler des vorigen, dürfen wir nicht vergessen. Er gab viele Madrigale und Kirchensachen heraus, und war Kapellmeister an einer römischen Kirche. Er lebte noch um 1620.

Einer der ältern würdigen Meister der römischen Schule, berühmt wegen seiner Madrigale und Oratorien, war Domenico Mazzocchi. Sein *martirio di S. Abundio prete* ward mit Recht von seinen Landsleuten gelobt, wie mehre andere, die er nachher schrieb. Er war aber auch ausgezeichneter Contrapunctist, Erfinder der Zeichen für *crescendo*, *diminuendo*, *piano e forte etc.*, die er in den damals sehr im Schwange gehenden Madrigalen einführte, die aber, ihrer Nüzlichkeit wegen für den Ausdruck aus der Kammer- und Theater- in die Kirchenmusik übergingen.

Marco Marazzoli, geb. zu Rom um

1615, ist einer der ältesten und besten Operncomponisten seiner und überhaupt der italischen Schule. Anfangs war er Tenorsänger in der päpstlichen Kapelle, zeichnete sich aber nachher als Componist in der von der Kirche für ausgelassen gehaltenen Gattung der Oper, aus. Darum war der Beifall doch immer etwas karg, und weil er das Bedürfnis grösserer Freiheit fühlte, so ging er nach Venedig und gab dort, mit einem ihm selbst unerwarteten Beifall, *Gli amori di Giasone e d'Ifile.* Späterhin kehrte er in sein Vaterland zurück, welches unterdessen minder streng hinsichtlich der Bühnencompositionen geworden war und ihn als Mitbürger um so freudiger aufnahm. Dafür wählte er aus Dankbarkeit und Ehrfurcht einen religiösen Stoff zu seiner neuen Oper, und betitelte sie *Il trionfo della pietà.* Auch war er der beste Harfner Italiens, für welches Instrument er manche geschätzte Compositionen hinterlassen hat.

Annibale Meloni, oder Alemanno Benelli, wie er sich anagrammatisch nannte, ist zwar zu Bologna geboren, gehört aber doch der römischen Schule an. Er schrieb anfangs mit Beifall vierstimmige Gesänge. Mit seinem Zeitgenossen Palestrina konnte er freilich nicht um die Palme ringen; wol aber suchte er auf andern Wegen der Kunst nüzlich zu werden. Er schrieb über die damals immer mehr Mode werdenden Concerte in den italischen grossen Häusern, die er sehr empfehlungswerth und der Kunst förderlich fand. Das Werk war ursprüng-

lich eine Streitschrift gegen Francesco Patricio und führte den Titel *Il Desiderio, ovvero de' concerti di varj stromenti musicali; dialogo, nel quale anco si ragiona della partecipazione di essi stromenti e di molte altre cose pertinenti alla musica. Ven.* 1594. 4. Er gab darin der neuern Musik den Vorzug vor der altgriechischen, deren Grundsätze er gelehrt erörterte.

Ihm folgte als Contrapunctist und Schriftsteller über Musik, Vincenzo Lusitano, geboren um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts. Ein italischer Gelehrter hatte behauptet, die Griechen hätten die Töne, welche die diatonische Leiter bildeten, nicht gekannt. Lusitano verteidigte eine der vorzüglichsten Eigenheiten der alten Musik und führte seine Sache gewandt und beredsam. Beide Kämpfer wurden geladen, ihren gelehrten Streit in der päpstlichen Kapelle auszufechten. Der Cardinal von Ferrara führte den Vorsitz; viele waren als Richter, oder als Zuhörer gegenwärtig und Lusitano gewann.

Noch ein Zögling des Bernardo Nanino, seines grossen Meisters würdig, ist Paolo Agostino, geb. zu Valerano 1660, welcher vier-, sechs- und achtstimmig für die Kirche componirte und darin für vorzüglich galt. Er war Sorianos Nachfolger in der Kapellmeisterstelle an der Peterskirche. Antonio Liberati rühmt ihn ausserordentlich.

Pietro Simone Agostini, später, als der vorige, römischer Cavalier, lebte den Kün-

sten, besonders der Musik und ward besonders in der Oper ein geachteter und glänzender Componist. Seine Hauptoper *Il ratto delle Sabine* ward in seiner Vaterstadt und auf allen italischen Bühnen aufgeführt.

Weiter gehört hieher Luca Marenzio oder Marenza, von seinen Zeitgenossen *Il più dolce cigno* genannt, arm geboren zu Coccaglio, unweit Brescia, wo ihn Andrea Mosetto, ein Erzpriester, erzog. Er ward wegen seiner Anlage zur Musik dem Giovanni Contini übergeben, der ihn zum braven Sänger und Madrigalcomponisten heraufbildete, ward Kapellmeister des Königs von Polen, kehrte aber, der rauhen Luft ungewohnt, in sein Vaterland zurück und nach Rom, wo er Kapellmeister beim Cardinal d'Este, und beim Cardinal Cintio Aldobrandino, endlich Mitglied der päpstlichen Kapelle ward, aber am 22 Aug. 1599 starb. Gleich fleissig, wie fruchtbar, componirte er viel, aber, wie es seine Verhältnisse wollten, nur Kirchensachen. Sein Styl wird nächst Palestrina und Carissimi am meisten geschäzt. In seinen Madrigalen bewährte er sich gleich sehr als tiefen Contrapunctisten, wie als ausdrucksvollen Componisten. Sie machen mehre Bücher aus, sind für drei, fünf und sechs Stimmen. Seine Motetten werden in der päpstlichen Kapelle aufbewahrt. Auch seine *sacri concenti* für 5, 6 und 7 Stimmen, von Giov. Mar. Piccioni, Ven. 1616 herausgegeben, wie seine *Canzonette a tre voci*, tra-

gen sämtlich das Gepräge einer reinen und gelehrten Melodie.

Domēnico del Pane, dessen Geburtsort unbekannt ist, der aber im siebzehnten Jahrhundert zu Rom blühte, war, wie mehre seiner Vorgänger, Sänger und Componist zugleich. Anfangs war er Sopran an der päpstlichen Kapelle; dann erinnerte er durch den grossen Styl seiner Compositionen öfter an Palestrina. Sein bestes Werk in dieser Art ist eine Sammlung fünf- sechs- und achtstimmiger Messen. Er arbeitete nur für die Kirche, hat sich aber seiner Schule und den Freunden der Harmonie unvergesslich gemacht durch reine, ausdrucksvolle Melodie.

Dasselbe gilt von Francesco Passarini, geb. zu Bologna, dessen fleissig gebildetes Talent früh sich verrieth. Er war Kapellmeister an der Hauptkirche seiner Geburtsstadt; vernachlässigte sich aber, troz seiner Amtsarbeiten, nicht als Componisten, so dass ihm seine Schule bloss Kirchenstücke verdankt, nämlich concertirende drei- vier- fünf- und sechsstimmige Psalmen, unter andern ein zweichoriges Kyrie, dessen einfache Harmonie und reine Melodie ihn berühmt machten.

Matteo Simonetti, geb. im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts, war anfangs Sänger an der päpstlichen Kapelle, dann einer der besten Contrapunctisten seiner Schule, ja seines Jahrhunderts. Seine Werke vereinigen Gründlichkeit mit Glanz, Tiefe mit Ausdruck und

Reiz. Er fusste, wie Palęstrina, auf Einfalt und Wahrheit. Seine Werke sind nicht gedruckt, werden aber als ehrenwerthe Denkmäler des Genius in der päpstlichen Kapelle, für welche sie geschrieben wurden, aufbewahrt. Er bildete ausserdem den

Arcangelo Corelli, geb. 1653, zu Fusegnano, unweit Imola im bologner Gebiet. Matteo Simonetti lehrte ihm den Contrapunct, und Bassain die Geige, die er besonders liebte. Um 1672 lockte ihn die neuerrichtete pariser musikalische Akademie nach Paris, Lulli aber verdrängte ihn. 1680 bereiste er auch Teutschland, wo er in sechs Jahren an mehren Höfen gut aufgenommen ward, besonders in München. Doch war er 1686 wieder in Rom, wo er auch mehre unsterbliche Sonaten herausgab.

Christine, diese abtrünnige, aber einsichtige, kraft- und gefühlvolle Königin von Schweden, hatte, wie einige andere Fürsten, dem Throne entsagt, die Mutterstadt der Künste und des Glaubens, den sie erwählt, zu ihrem Aufenthalte bestimmt. Sie schäzte Corelli, sobald sie ihn kennen lernte. Eines Abends führte Corelli eine Oper zu Ehren der Gesandtschaft Jakobs II. von England an Innocenz XI. an der Spitze von 150 Musikern auf. Alle war bezaubert, begeistert. Er ward erster Geiger und Musikdirector des Cardinal Ottoboni, des einsichtigsten der neuen römischen Mecänaten.

Corelli war nicht nur grosser Virtuos, son-

dern auch Componist, dabei auch bescheiden und verschämt, so dass er wie Virgil, wenn man seine Verse lobte, erröthete. Sonderbar, dass er, bei aller Kunstfertigkeit, doch eine grosse glänzende Versammlung nicht in Spannung erhalten konnte! Eines Abends, wo er sein ganzes Talent aufbot, hörte er ein anhaltendes Geplauder, legte ganz sanft seine Geige mitten in den Saal und als man ihn fragte, warum er nicht fortspiele, antwortete er, er fürchte die gesellige Unterhaltung zu stören. Man musste ihn bitten fortzufahren. Ein andermal ward seine Gedult und seine Bescheidenheit ebenfalls auf die Probe gestellt; er führte die berühmte Ouvertüre der Oper von Händel *Il tempo* auf. Händel selbst hörte zu. Ob er nun dem Componisten nicht zu Danke spielte, oder warum es auch seyn mochte, Händel entriss ihm im Zorn die Geige und machte somit der Sinfonie ein Ende. Corelli, so auffallend unschicklich behandelt, sagte ganz sanft *Mio caro Sassone, questa musica è nello stile francese, di che io non m'intendo* (diese Musik ist in französischem Style, auf welchen ich mich nicht verstehe). Fast eben so erging es ihm mit Scarlatti, der, als Corelli einen Gesang aus Emoll in Edur spielte, ruhig *Ricominciamo* sagte, da aber Corelli wieder aus Dur spielte, ihn laut zurechtwies.

Corellis Werke bestehen aus sehr geschäzten Sonaten, Balletarien in sechs Werken, und einem siebenten *Concerti, grossi*, genannt. Cartier nennt seine Sonaten *le rudiment des vio-*

lonistes, rühmt seinen ausnehmenden Geschmack, sein tiefes Wissen, die göttliche Kunst, besonders den zauberischen Styl des Adagio, die Gelehrsamkeit der Fugen, die Schlichtheit der Giguen; er habe nicht nur die Sonate eröffnet, sondern auch ihre Gränze gezogen. Laborde sagt von ihm, sein Genius, sein Geschmack und seine Wissenschaft, wie seine Entdeckungen in der Kunst, haben ihm auf immer eine der ausgezeichnetsten Stellen unter den Genien, welche für die Künste gewirkt haben, erworben; nichts ist grösser, majestätischer, als seine Gedanken, nichts reicher, als seine Begleitung; sein Ruhm ist so ausgebreitet, als verdient. Awson sezt hinzu, viele schöpfen aus seinen Werken, wie aus einer überströmenden, reinen Quelle und, hat sich auch seit seiner Zeit der Styl sehr geändert, Corellis Ideen leuchten doch durch die besten Werke. Burney endlich sagt, wenn man überlegt, dass Corellis Werke jezt über hundert Jahre alt sind, so muss man ihre Anmuth und Zierlichkeit bewundern, was doch nur in der Ruhe und Einfalt des Styls seinen Grund haben kann (3, 559), und nach Corellis Werken scheint die Geige in ganz Europa beliebt worden zu seyn.

Kap. 20.

Fortsetzung.

Giacomo Antonio Perti, geb. zu Bologna 1656, folgt auf Corelli zeitgemäss, nach Alter und Talenten. Erst nachdem er sich ganz der Kirchencomposition gewidmet, ward er für die Bühne einer der ersten und besten Classiker. Er stand lange in Diensten der toscanischen Fürsten, ging dann nach Teutschland in Dienste des wiener Hofs, wo er Hofrath des Kaisers Leopold wurde. Seine ernsten Opern sind *Coriolano*, *Flavio*, *Rosaura*, *Dario*, *Brenno*, *Camillo*, *Nerone*, *Landicea*, *Berenice*, *Vinceslao*, *Lucio Vero*; seine komischen und halbernsten *L'inganno scoperto*, *Il re infante*, *Apollo geloso*; seine Oratorien *La morte di Gesù*, *Gesù al sepolcro*. Was man zu seinem Lobe sagen kann, hat Laborde (3, 215) folgendermassen ausgesprochen: „Perti ist einer der grössten Meister der alten Schule, die hinsichtlich der Kirchencomposition nicht minder achtbar ist, als die neuere. Seine Werke geben von ihr Regeln und Muster. Eine männliche, gehaltene Harmonie, ein wundernswürdiger Verstand in Anordnung der Theile, um so wundernswürdiger, je weiser verborgen — dies sind Züge seines Talents. Was aber sein Lob vollendet, ist, dass er Lehrer des gelehrten Pater Martini war."

Ein anderer Künstler, der, wie Perti, Operncomposition ausschliesslich trieb, war Pietro

Romolo Pignatta, um dieselbe Zeit geb., wie Perti. Ernste Opern von ihm waren *Doronte*, *Paolo Emilio*, *Sigismondo*, *Almira*; komische *L'inganno senza danno*, *Il vanto d'amore*. Nach seinem Rufe zu urtheilen, muss er auf der Bahn seiner Vorgänger mit Ehren fortgegangen seyn und seine Schule, wie seine Kunst, gefördert haben.

Die römische, an Kirchensachen so reiche Schule, als die neapler an Opern, führt uns von selbst zu der ersten Gattung zurück und stellt uns in dem folgenden Componisten einen ihrer grössten Meister auf, den der berühmte Durante selbst studirte.

Dieser Meister ist Ottavio Pittoni. Das Eigenthümliche seiner Melodie ist, dass sie unserer heutigen Musik in so ferner Zeit sich schon nähert. Damals brauchte man zur Begleitung die Instrumente noch wenig, die Harmonie war nichts weniger, als bekannt und befolgt, und Pittoni selbst brauchte sie nicht sonderlich anmuthig und glänzend. Er führte kaum etliche Kirchencomponisten an, die Saiteninstrumente dabei gebraucht hatten und wollte damit wahrscheinlich Palestrina und seine berühmtesten Schüler, oder Nachahmer bezeichnen. Zum Lohne seiner Bemühungen ward er Kapellmeister an der Peterskirche, und Director eines der vorzüglichsten Collegien in Rom; ein doppeltes, ehrenvolles Amt, in welchem er auch hochbejahrt starb!

Ein wahrhafter Vater des neuen Gesangs,

dafür auch von den Italiern anerkannt, ist Francesco Antonio Pistocchi, geb. zu Bologna 1660. Er war Anfangs Sänger; da er aber ein schwaches, obgleich reines, Organ hatte, so verliess er die Bühne bald und ward Geistlicher, was ihm seiner Tonkünstleranlagen wegen vergönnt ward. So ward er Componist, und ging nach Teutschland, wo er beim Fürsten von Anspach Kapellmeister wurde. Als er in sein Vaterland zurückkam, legte er die berühmte Gesangschule an, aus welcher die Cortani, Amadri, Guardacchi, Rass, Bartolino, Bernachi, Pasi, der berühmte Contralt Minelli, der Tenor Fabio hervorgingen. Er war für seine Schule, was Porpora für die neapler, und schrieb ernste, wie komische Opern, Oratorien und Psalmen, wie *Narciso e Leandro*, *Il Gerello*, *Le risse di Democrito*, *Il martirio di Adriano*, *Lauda Jerusalem* fünfstimmig. Laborde nennt ihn das Haupt seiner Schule, der mit seltner Ueberlegenheit die komische Gattung behandelte.

Hieher gehören die beiden Righi, der eine in Bologna, der andere, man weiss nicht wo, im siebzehnten Jahrhundert geboren. Francesco war Kapellmeister der Jesuiten zu Rom und schrieb mit Glück für Kirche und Theater. Unter seinen Opern rühmt man *L'innocenza riconosciuta*. Giuseppe Maria schrieb bloss Opern, wie *Bernarda*, die zwanzig Jahre später wieder aufgeführt ward, als die Operncomposition schon bedeutende Fortschritte gemacht hatte.

Santinelli ist, wenn gleich es ungewiss, ob er zur römischen Schule gehöre, doch theils wegen seines Talents, theils seiner Verdienste um die italische Oper merkwürdig. Als er seine musikalischen Lehrjahre in Italien bestanden, kam er nach Wien, wo seine Talente ihn dem Kaiser Leopold I. empfahlen, der ihm die Kapellmeisterstelle an seinem Hofe übertrug. Er schrieb mehre Opern; als aber der Fürst sich vermählte, ward er beauftragt, *Orfeo ed Euridice* zu componiren, was er mit so ausgezeichnetem Beifall that, dass der Hof nichts dieser Art bis dahin gehört zu haben meinte und das grosse Operntheater errichtete.

Nur flüchtig gedenken wir des zu Bologna gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts gebornen Giuseppe Antonio Silvani, der viele, jezt weniger bekannte, Kirchensachen schrieb, worunter besonders sein zweites Werk glänzt, welches vier vierstimmige Messen, ohne Begleitung enthält. Vier andere vierstimmige mit Orgelbegleitung, und drei vollständige mit grosser Begleitung sind noch handschriftlich vorhanden.

Bologna ist an berühmten Componisten eben so fruchtbar, als Rom und Venedig, ja hinsichtlich der Gründlichkeit und Gelehrsamkeit, wenn auch nicht des glänzenden, mannichfaltigen Styls nähert es sich sogar Neapel. Zu seinen angeführten Meistern gehört noch

Luca Antonio Predieri, geb. im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts, der, wie

mehre seiner Vorgänger, nach vollendeten Lehrjahren ausserhalb Italien im Norden sich Beifall verdiente. Er schrieb für die Bühne mit Phantasie und Wahrheit. Ausdruck war sein Vorzug. Er schrieb viel ernste, und wenig komische Opern; in allen, wie verschieden auch die Gattungen und der Stoff waren, sind Dichtung und Musik in den Arien, Melodie und Harmonie in der Begleitung sehr weise verknüpft und verflochten.

Während er sich in Teutschland einen dauernden Ruf erwarb, bereitete ihn sich Pietro Giuseppe Sandoni in seinem Vaterlande. Einer der besten Componisten seiner Schule, schwang er sich auf die Höhe der Bühnencomposition. Seine beste Oper *Artaserse*, die in Verona viel Glück machte, wird noch jezt in Italien gegeben. Er war auch einer der besten Clavierspieler seiner Zeit und wetteiferte darin mit dem grossen Händel.

Pietro Francesco Valentini, ein Römer des siebzehnten Jahrhunderts, war Componist und Dichter des *Pitagora* und *Orfeo*. Componirt hat er *Dafne*, *Proserpina*, *Venere e Marte*. Er führte die Intermezzi, oder Vorspiele zu grossen Opern ein.

Giacomo Mazzoleni, ein Römer gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts, schrieb *La costanza vince in amore l'inganno*.

Bartolomeo Monari, geboren zu Bologna, schrieb die grosse Oper *Catone il giovane*, die viel Beifall erhielt, und, soviel bekannt, seine einzige.

Von Francesco Gasparini, einem der vorzüglichsten Zöglinge und Directoren der neapler Schule, war schon oben die Rede. Und so wenden wir uns denn zu

Giovanni Paolo Colonna, seit 1681 Kapellmeister an der Stiftskirche des H. Petronius zu Bologna, war tiefer und gründlich gelehrter Componist, dessen handschriftliche und gedruckte Werke Freunden der Kunst wohl zu empfehlen sind. Er schrieb, für Kirche und Bühne zugleich, für leztere nur, wie es scheint, 1694 *Amilcare in Cipro*. 1685 gerieth er mit Corelli über eine Reihe von Quinten im ersten Satze der dritten Sonate seiner *opera seconda* in Streit.

Giuseppe Magni, geb. zu Foligno, gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts, Kapellmeister an der Kathedrale daselbst, ein guter Componist seiner Zeit, schrieb unter andern *Decio in Foligno*, ein Melodram, und 1706 zu Mailand *Teuzzone*.

Pietro Giacomo Bacci aus Perugia, um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, schrieb unter andern Opern *Abigail*, wodurch er in Italien sich vortheilhaft bekannt machte.

Pier Francesco Tosi gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts, Sohn des Giuseppe Felice Tosi, war geschmackvoller Componist, trefflicher Sänger und zierlicher Schriftsteller. Er ward bald Mitglied der philarmonischen Gesellschaft seiner Vaterstadt, verliess aber Italien früh, besuchte Teutschland und England, wo

er 1727 in seinem achtzigsten Jahre geachtet und geehrt starb. Wiewol er mancherlei für die Bühne geschrieben, führt man doch jezt nichts davon an. Späterhin schrieb er *Opinioni de'cantori antichi e moderni, osiano Osservazioni sopra il canto figurato;* ein geschäztes Werk!

Giambattista Martini, geb. 25. Apr. 1706 zu Bologna, trat schon im funfzehnten Jahre als Mönch in den Minoritenorden. Aus Liebe zur Alterthumskunde wollte er reisen und namentlich Asien besuchen. Nach seiner Rückkehr ergab er sich wieder seiner geliebten Tonkunst und der gelehrte Perti ward Meister des gelehrtesten seiner Schüler. In seinem neun und zwanzigsten Jahre ward er Kapellmeister seines Ordens, und Lehrer einer der ersten italischen Schulen, von den ersten Meistern Italiens gesucht und um Rath gefragt. Er verband früh das Talent der Composition mit dem Lehramt, wie seine geschickten Zöglinge, eine Menge Kirchenstücke und andere Compositionen beweisen, welche durch Reinheit, Geschmack und tiefe Kenntnis sich vielleicht mehr empfehlen, als durch Feuer und Wärme. Sein *saggio fondamentale pratico di contrapunto* ist ein tiefes und gründliches Werk, ein Muster des Contrapuncts im Choral und in zwei- bis achtstimmigen Fugen. Die Beispiele sind aus den besten Meistern gewählt; und ist auch das Werk nicht fehlerfrei, so beweiset es doch, wie vollkommen Martini die Schulen seiner und der Vorzeit kannte.

Nach diesem Werke schrieb er seine Geschichte der Musik. Hier aber gestehen wir, dass er nicht nur seinem Rufe, sondern auch den Erwartungen, wozu er berechtigte, nicht entsprochen. Gleichwol begann kein Werk unter bessern und günstigern Umständen: Stoff, Bücher, gedruckte und handschriftliche Denkwürdigkeiten, öffentliche und Privatbüchersammlungen standen ihm in Menge offen. Sein Freund Bottigari, einer der reichsten Besitzer von musikalischen Bücherschätzen, Farinelli, der grösste Sänger Italiens, wollten beide durch Partituren und Vermögen das Werk unterstützen. Siebzehntausend Bände, worunter dreihundert handschriftliche waren, wurden zu Rathe gezogen und brachten ein Werk von drei Bänden ohne Ordnung, Zweck und Kritik hervor, dessen Verfasser auch ohne diese Materialien eine wundernswürdige Belesenheit, ungeheure Gelehrsamkeit und ein erstaunliches Gedächtnis hatte. Nun aber fand man in der so sehnlich erwarteten Arbeit nichts, als anziehende Erzählung und reinen Styl *).

Dagegen muss man die Reinheit seiner Sitten, seine Bescheidenheit und Offenheit, seinen leichten Umgang, und sein treffliches Gemüth loben. Er genoss nicht nur die Achtung seiner Mitbürger, sondern eine Art von Verehrung, wie Griechenlands Weise. Sein Haus schien ein

*) S. *Dict. histor. des musiciens, art. Martini.*

Tempel des Gottes der Harmonie, nach welchem man ordentlich, wie ehedem zu Apollo, wallfahrtete. Trotz dem überfielen ihn einst zwei seiner ehmaligen Schüler mit Dolchen und nur seine Geistesgegenwart, womit er ihnen bemerklich machte, dass seine Beschützer und Rächer an allen europäischen Höfen lebten, rettete ihm das Leben. Pietro della Valle, Paciaudi haben ihn gelobt.

Kap. 21.

Fortsetzung.

Francesco Manelli, geb. zu Tivoli im siebzehnten Jahrhundert, ist theils seines Talents, theils deswegen merkwürdig, weil er die erste Oper für Venedig schrieb, *Andromeda*, die 1637 mit Beifall gegeben wurde. Auf sie folgten mit nicht minderm Glück mehre andere, welche die Errichtung einer Opernbühne zur Folge hatten und dem Componisten einen glänzenden und dauernden Ruhm sicherten.

Gaetano Maria Sciusti, vermuthlich aus Bologna im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts, und Giuseppe Selitti, um dieselbe Zeit zu Rom, verbreiteten und läuterten den Geschmack an der Opernmusik in Italien. Der erstere componirte ernste und komische Opern, unter andern *Alessandro*, *Demofonte*, *Didone*, der zweite *Nitocri*. Beide gehören zu den ausgezeichnetsten Componisten ihres Jahrhunderts.

Alessio Prati, geb. zu Ferrara, 1746, ging nach Teutschland, welches, seine Schule zu verbessern, das Bedürfnis italischer Meister immer mehr fühlte. Die Harmonie, für welche die Teutschen so viel Sinn haben, bedurfte der Melodie, worin die leztern vorzüglich sind. Ehe Prati wieder in sein Vaterland zurückkehrte, besuchte er Paris und schrieb die komische Oper *L'école de la jeunesse.* Er ward nach Russland berufen und machte viel Glück. In Italien begann er wieder mit *Ifigenia*, die in Florenz ausserordentlich gefiel. Eben so *Armida abbandonata* in München, wohin er berufen war. Ausserdem hat man viel Kammersachen von ihm, die von Kennern sehr geschäzt werden.

Einige Jahre vor ihm glänzte Santo Lapis aus Bologna, der durch *L'infelice avventurato*, *Il finto cavaliere* und mit Gasparini *La fede in cimento* sich den Ruf eines guten Componisten seines Jahrhunderts erwarb. Auch geschickte Sinfonien hat man von ihm.

Vincenzo Manfredini, ebenfalls aus Bologna, Pratis Schüler, ward Kapellmeister in Petersburg und schrieb für Kirche und Bühne. Er verwaltete sein Amt ehrenvoll, bis Galuppi kam, worauf er in sein Vaterland kehrte und Lehrschriften herausgab, besonders *Regole armoniche osieno precetti ragionati per apprendere i principj della musica, il portamento della mano, e l'accompagnamento del basso sopra gli stromenti da tasto, come l'organo, il cembalo ecc. Venez.* 1775. 4.

Im achtzehnten Jahrhundert, zu welchem wir nun vordringen, treten auch in der römischen Schule die berühmtesten Meister auf.

Der ausgezeichneteste darunter ist unstreitig Giuseppe Sarti, geb. zu Faenza 1730. Seinen Lehrer weiss man nicht; seinen ersten Versuchen nach, muss es ein würdiger gewesen seyn. Wie mehre andere Componisten, besuchte er bald Teutschland, seine Kraft zu prüfen und zu mehren. Er wollte, ehe er sich dem Vaterlande widmete, auswärtigen Höfen huldigen. In Kopenhagen begann er mit dem sechs- und zwanzigsten Jahre als Musik- und Gesangmeister der dänischen Prinzen. Die Opern, die er damals schrieb, machten nicht das erwartete Glück. Aber dies frommte ihm nur; denn die Ruhmgier spornte ihn. Er ging nach England, wo er ebenfalls noch nicht sich auszeichnete, bis er endlich nach Italien zurückging. Und hier, als ob das Land selbst ihm auf einmal die Melodien einflösste, war er kaum in Venedig erschienen, als seine Opern, die er schrieb, reizend, trefflich, ja göttlich gefunden wurden. Die Venediger wurden seiner Opern nicht müde.

Die Musikliebe macht freilich die Italier zuweilen blind; aber ohne diese Leidenschaftlichkeit würden sie auch schwerlich soviel treffliche Meister zählen. Sartis Melodie ist angenehm, seine Arien sind leicht, süss und lieblich; seine Harmonie aber, oder seine Begleitung ist unkräftig und ohne Wirkung und nirgends findet man in seinen Werken die Einheit der einzel-

nen Theile, welche Werke des Genius auszeichnet und die verschiedensten Richtungen nach einem Puncte hinleitend ein Ganzes giebt. Dies ist selbst in *Giulio Sabino*, seiner betsen Oper, der Fall.

Von Venedig ging er nach Mailand und ward Kapellmeister an der dortigen Hauptkirche. Sein Verdienst aber war tief in den Norden bis an den glänzendsten Hof Europas gedrungen und die unsterbliche Katharina, die sich mit den ausgezeichnetsten Gelehrten, Schriftstellern und Künstlern umgab, wünschte auch Sarti zu ihrem Kapellmeister und Operndirector zu haben, da sie ausgezeichnete italische Sänger und Sängerinnen hatte, wie Marchesi und Todi. Sarti folgte der ehrenvollen Einladung, schrieb Opern, Kirchensachen und Oratorien, die viel Glück machten. Eine unter andern ward von mehr, als dreihundert Musikern und Sängern aufgeführt, wobei russische Hörner waren, die in der Begleitung grossartige und wunderbare Wirkung thaten. Das Oratorium machte grosses und verdientes Glück, und Moskwa bewunderte es, wie Petersburg.

Unter seinen in Russland geschriebenen Opern war *Armida* die beste. Er war gleich fruchtbar, wie berühmt. Ein Verzeichnis seiner Werke ist im histor. musik. Wörterbuch (und in Gerbers Tonkünstlerlexikon).

Mit Beifall und Reichthümern überhäuft gab er endlich seine Kapellmeisterstelle auf, welche Cimarosa erhielt, und ward Meister des

von der Kaiserin in Ekaterinorloff gestifteten Conservatoriums, ja Herr des Dorfes, welches sich zauberisch schnell erhob. Bis 1801 hatte er sich, — ob immer durch die geradsinnigsten, ehrlichsten Mittel, steht dahin — gehalten, als Kaiser Alexander ihm die Erlaubnis ertheilte, seinen ansehnlichen Jahrgehalt ausser Landes zu verzehren, worauf er denn nach Berlin ging, und am 28. Jul. 1802 im vier und siebzigsten Jahre an der Brustwassersucht starb.

Von Giacomo Rusti, geb. zu Rom 1741, war schon oben die Rede. Kehren wir nun zu den Kirchencomponisten zurück, so finden wir unter diesen Ravezza, einen Römer, der schon im 25. Jahre, wie Palestrina begabt, Kapellmeister an der Peterskirche ward und über ältere Mitwerber siegte. Er ward aber bald das Opfer beleidigter Eigenliebe und büsste das Unrecht, ein Genius zu seyn, im Kerker der Engelsburg, wo er ein berühmtes Duo mit Kohle an die Kerkermauer schrieb. Ein, von seinen Nebenbuhlern heimlich und treulos in den Vatican eingeführtes Weib war Ursache seiner Haft, aber auch, als sie seine Unschuld erwiesen, seiner Befreiung.

Wir dürfen hier nicht des berühmten Paters Martini Schüler, Antonio Tozzi, um die Mitte des 18. Jahrhunderts, übergehen. Er begab sich, nach überstandenen Lehrjahren, nach Teutschland und ward Kapellmeister des Herzogs von Braunschweig, wo er durch *Andromaca*, *Rinaldo*, *Tigana* und andere mit Beifall aufge-

nommene Opern sich auszeichnete. Er war so angenehm, als gründlich, und ward besonders in Italien geschäzt.

Giovanni Battista Borghi, geb. zu Rom 1738, war zwar Kapellmeister zu Loretto; widmete sich aber der Opercomposition und schrieb *Ciro*, dessen Fall ihn keineswegs entmuthigte, sondern vielmehr befeuerte. In Florenz gab er *Piramo e Tisbe*, welches vollkommen gut aufgenommen ward. *Eumene*, *Hiempera* und mehre andere Opern befestigten seinen Ruhm und werden von Musikfreunden sehr geschäzt.

Noch ein Schüler Martinis, Antonio Boroni, geb. zu Rom 1738; ging ebenfalls nach Teutschland und ward Kapellmeister des Herzogs von Würtemberg. Seine vorzüglichsten Opern unter funfzehn sind *Sofonisba* und *La notte critica*, welche mit Gründlichkeit auch Leichtigkeit und Anmuth verbinden. Im Jahr 1796 war er Kapellmeister an der Peterskirche zu Rom.

Minder erwähnt, als dieser sein Vorgänger, versprach Antonio Gaetano Pampani seiner Schule würdig zu werden, liess sich aber zu einem rauschenden Style hinreissen, so dass man ihn für gar keinen Italier halten möchte. Von mehren seiner Opern in einem starken, gewaltsamen Style machte *Demofonte* in Venedig das meiste Aufsehn. Trotz seiner Fehler in der Harmonie ward er an einem der venediger Conservatorien angestellt; vermuthlich hatte er sie abgelegt.

Bernardo Porta, geb. zu Rom 1760, war eine Zier der römischen Schule. Ein Schüler des grossen Leo, durchdrang er sich mit den trefflichen Lehren seiner, aber auch der neapler Schule und ward einer der guten Componisten seiner Zeit. Nach zurückgelegten Schuljahren ward er Kapellmeister in einer Stadt in Romagna, und schrieb mit Beifall Opern und Oratorien, endlich auch für Instrumentalmusik, womit er bewies, dass er alle Gattungen der Melodie und Harmonie gleich zu behandeln verstand. Wie mehre Componisten seiner Schule, verliess er Italien, theils um sich zu bilden, theils um bekannt zu werden. Er wendete sich nach Paris, wo Piccini freilich nicht nach Verdienst aufgenommen worden war, wo man aber doch günstiger über die italische Musik urtheilen gelernt hatte. Hier schrieb er *Le diable à quatre*, für das komische Operntheater, *Pagamin ou le calendrier des vieillards*, *Laurette an village* mit aufmunterndem Beifall; darauf kühner gemacht, die grosse Oper *Les Horaces* und *Le connétable de Clisson* für die musikalische Akademie. Zufrieden mit seiner Aufnahme, liess er sich in Paris nieder.

Am Schluss der Kunde über die Meister der römischen Schule müssen wir nochmals über Gasp. Spontini sprechen, der 1778 im Kirchenstaate geboren ist. Er studirte auch zu Bologna unter Baroni und Martini und trat nicht eher auf, als bis er einen eigenthümlichen gründlichen Styl gewonnen hatte. Seine Laufbahn war ein fortgesezter Siegeszug. In Italien,

wo er eine Menge grosser und kleiner Opern gab, und das Andenken der Piccini, Paisiello, Cimarosa noch frisch sich erhalten, trat er neben die berühmtesten Componisten. Leicht, lieblich, glänzend, wahr und ausdrucksvoll in der komischen Oper, ist er in der ernsten oft erhaben und tief. Seine Vestalin gehört zu den Meisterwerken. Seine Olympia hat in Berlin viel Lärm gemacht.

Nicht ohne Verlegenheit muss ich von Rossini, geb. zu Pesaro, sprechen. Denn seine parteiischen Freunde werden mich zu kalt, seine Verächter zu warm finden. Er scheint ein glänzendes Gestirn, und leuchtet in allen der Tonkunst geweihten Tempeln. Seine Einbildungskraft ist so gross, als glänzend, seine Fruchtbarkeit so gross, als glücklich. Mit unversiechbarer Leichtigkeit begabt, ist sein Styl feurig, seine Melodie bilderreich. Sein Herz glüht wie sein Kopf. Neapel und ganz Italien wollen keine andere Musik hören und bewundern, als die des Vfs. von *Tancredi*, *Elisabetta*, *Otello*, *La gazza ladra*, *Moisè* *) und so vielen anderen wahrhaft zauberischen Erzeugnissen, welche sein wundernswürdiges Talent, seine Fertigkeit und seinen oft erhabenen Genius beweisen. Aber die Bewunderung dieses Talents ist allgemein und wahrhaft; alles bezeugt sie, die Sammlung, die Stille, die Aufmerksamkeit, wo-

*) Dies hat sich doch schon zum Theil geändert, trotz Carpanis breitmäuliger Empfehlung in seinen *Haydine* und der *Bibliotheca Italiana*.

mit das Publicum diese göttliche, und ich wage zu sagen unnachahmliche Musik anhört.

Rossini vollendete das grosse von seinen Vorgängern in diesem Jahrhundert begonnene Werk: er verband eine gründliche Harmonie, woran er so reich ist, mit einer reizenden Melodie. Ihm war die Ehre vorbehalten, die älteste Mode und Brauch im Vaterlande der Kunst selbst umzubilden. Sonst begnügten sich Liebhaber und Kenner in einer Oper einige Lieblingsarien anzuhören und ergezten sich nun in Terpsichores Tempel selbst auf andere Weise; die Logen wurden zu Gesellschaftszimmern, wo man bei Karten und Würfeln gedultig die auserwählten Stücke abwartete. Seitdem aber dieser ausserordentliche Genius erschien und seine Musik erkannt und geschäzt worden, ist eine völlige Umwälzung eingetreten; seine Symphonien, Recitative, Duetten, Finali sind so anziehend, folgerecht, verwandt, dass man sich keine Zerstreuung mehr erlaubt. Die, welche sonst um sich zu zerstreuen, oder zu erholen in das Theater gingen, besuchen es jezt aus Geschmack, und aufmerksame, gespannte Stille, wie rauschender Beifall, bezeugen ihren Genuss.

Indess erhebt sich, wie wir schon beim Schluss unseres Abschnitts über die neapler Schule bemerkten, eine grosse Frage, ob nämlich die selbst glückliche Verbindung teutscher gründlicher Harmonie mit italischer Melodie nicht misbraucht werden kann, und ob die Nachahmer Rossinis und seiner glänzenden Mu-

sik, die aber seinen Genius nicht haben, nicht der Reinheit, dem Adel und der Einfalt dieser Kunst Eintrag thun werden. Ja manche fragen wol gar, ob er nicht selbst Misbrauch treibt *).

Kap. 22.

Venediger Musikschule.

Die venediger Musikschule hat sich besonders in Theater- und Kammermusik ausgezeichnet. Reich an allen Schätzen des Handels und der Gewerbsamkeit, weiland ein zweites Tyrus, wie Neapel, unter einem schönen Himmel gelegen, die süsseste italische Mundart führend, die man nur hören kann, musste Venedig und sein heiteres, munteres Volk, sonst reich, mächtig, froh und festliebend, zu dessen Festen und Prachtspielen von allen Orten her Fremde strömten, eine Kunst lieben, die alle Freude erhöht, alle Ergezlichkeiten schmückt, alle Feste belebt, oder ohne welche vielmehr es gar nichts dieser Art giebt. Auch ist nirgends die Musik so be-

*) Dass er ein grosses Talent leichtsinnig misbraucht, ja weichlich vergeudet, sich und andere grosse Meister wiederholt und plündert, behaupten selbst die, welche ihm Feuer, Charakteristik und gefällig einschmeichelnde Melodie zugestehen, ja ihn, zwar nicht als Mittler und Verkünder eines neuen Styls und einer neuen Geschmacksperiode, aber doch als Culmination einer musikalischen Strebung ansehen, welche allerdings ein Recht hat, unter den übrigen nicht übersehen zu werden.

Uebers.

liebt gewesen, wie in Venedig; noch jezt athmet alles Musik, wiewol der Staat unglücklich ist und seine Unabhängigkeit verloren hat: die Wässer, worauf es erbaut ist, die oft ruhig den sinnigen Gondler einladen, seine kunstlosen und melodischen Schifferlieder zu singen; der lachendste Himmelstrich der Erde, endlich das schweigsame, siedlerische Leben der alten Lagunenbewohner auf den Kanälen, dessen Eintönigkeit und Schlaffheit ohne die tröstende, göttliche Melodie nicht zu ertragen wäre, alles stimmt zu Musik.

Früher wurde schon bemerkt, dass der berühmte niederländische Contrapunctist Adrian Willaert einer der ersten Stifter der venediger Schule war und, wie mehre seiner Mitbürger, zum Wiederaufblühen der Musik in Italien, und zu Bildung dieser Schulanstalt in den Hauptstädten dieser Halbinsel beitrug. Aber wir gehen ohne Wiederholung sogleich zu der Zeit über, wo diese Schule die ausgezeichnetesten Componisten aufzeigt, lassen Vicentino, Portinaro, Simonetto, Vignoli, Arigoni, Neri, Ziana, Cesula, grossentheils Kirchencomponisten, beiseite, um zu einem der berühmtesten Bühnencomponisten, an welchen diese Schule hauptsächlich reich ist, überzugehen.

Francesco Cavalli, geb. zu Venedig, im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts. Er muss neben Scarlatti in Neapel, Perti in Rom, Cesti zu Florenz, Monteverde zu Mailand, als

einer der Schöpfer und Vervollkommner der italischen Oper betrachtet werden. Dieser Genius war es, der seinen Landsleuten zuerst eine ausdrucksvolle und dramatische Melodie zu hören, und ein Schauspiel gab, das seitdem immer und in ganz Europa geliebt und gefördert worden ist.

Unter fünf und vierzig Opern ist sein *Giasone* die erste, worin es nicht bloss lyrische Verflechtung, sondern alles galt, was die erwachsene Oper schmücken konnte, und die Arie am Ende der Auftritte, oder des Recitativs, den Dialog beschloss und hier den gerührten Zuschauern bald zärtliche und zerreissende, bald leidenschaftliche und sanfte Töne vorzauberte, wie sie aus den lebhaftesten Leidenschaften und kräftigsten Charakteren hervorgehen. Von nun an war das Geheimnis aufgefunden, sie mit den lebhaftesten Farben der Melodie und Harmonie zu schildern, da bisher nur ein ernstes, oft eintöniges Recitativ Dolmetsch der Leidenschaften gewesen war. Die Arie war gleich der Tirade in einem Trauerspiele *).

Cavalli begann, lediglich dem Fluge seines Genius sich anvertrauend, seine Bühnenarbeiten in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts. Ausser Labordes Lobe erwähnen wir hier dessen, was der treffliche Geiger Cartier von ihm sagt: „Das Recitativ dieses trefflichen Compo-

*) Mehr oder weniger, je nachdem sie unzeitig, vergriffen, lyrischer Höhepunct einer Situation, Gesinnung u. s. w. war, oder nicht. Uebers.

nisten übertrifft alles, was die Italier in dieser Gattung haben: kühn, neu, ausdrucksvoll schmiegte er sich dem Charakter der zu schildernden Personen gewandt an. Man glaubt, er habe, um sie besser zu schildern, zuerst die Veränderung der Tonart gebraucht. Ueberhaupt scheinen die Italier damals den Wechsel des Tenor und Alts geliebt zu haben, und sie sind in dieser Oper verbunden u. s. w." Auch Doglioni sagt von Cavalli: „Er hat in der That nicht seines Gleichen in Schönheit des Gesanges und seltener Composition". Er ward Kapellmeister an der Marcuskirche.

Alessandro Stradella, geb. zu Venedig um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, Sänger und Componist von hoher Trefflichkeit, zugleich auch einer der berühmtesten Harfner und Geiger, hatte alles, was anzieht und gefällt. So ward er in den glänzendsten Gesellschaften Venedigs gesucht und geliebt. Er gab Concerte, die er durch seine Compositionen, seinen Gesang, seine Geige und Harfe verschönte, und hier verliebte er sich unter einer Reihe der schönsten Frauen in die gefühlvolle Hortensia, die seine Liebe erwiederte. Er hatte einen Nebenbuhler, den er zwar bald verdunkelte, der aber mächtiger war. Darum entführte Stradella seine Hortensia heimlich nach Rom, wo er sich bald nach seiner Ankunft mit ihr vermählte. Der edle Venediger, dem man in Hortensia mehr geraubt hatte, als was Geburt und Glück ihm verliehen, sendete wüthend zwei Meuchler nach.

Lange streiften sie in den Städten Italiens umher, ohne ihn zu entdecken. Endlich fanden sie ihn zu Rom.

Stradella führte gerade an diesem Abend in S. Giovanni di Laterano eines seiner schönsten Oratorien auf. Die Meuter beschlossen, ihn auf dem Wege aus der Kirche zu tödten. Sie sezten sich ruhig in die Kirche, hörten ihn singen und wollten ihn nicht entkommen lassen. Aber seine rührend schöne Stimme schmelzte ihr Herz und der Dolch entsank ihren Händen. Ja statt den Mann zu opfern, beschlossen sie ihn zu retten, warnten ihn also vor der Gefahr, in der er schwebe, enthüllten ihm alles und riethen ihm, sofort Rom zu verlassen.

Stradella sah wohl, aus den Thränen sogar, die sie vergossen, dass sie die Wahrheit sprachen, und befolgte ihren Rath. Aber vergebens! Hortensiens Vater selbst schloss sich an andere gedungene Meuter an, die ihn in Turin trafen, wo er, trotz dem Schutze der regierenden Herzogin, die ihn zu ihrem ersten Musiker machte und seine Gattin in ein Kloster that, eines Abends auf einem Lustgange auf den Stadtwällen, von drei Meuchlern auf einmal angefallen, einen Dolchstoss in die Brust erhielt, wovon er nur genas, um eines Nachts mit seiner Gattin zu Genua, wohin er sich unbesonnen begeben hatte, ermordet zu werden. Es war im Jahre 1678.

Sein merkwürdigstes Werk ist das *Oratorio di S. Giov. Battista a cinque voci con stromenti*, wo er auch das Recitativ zu den Arien einführte.

Schon hatte der Graf Angello *Cleopatra, Demetrio* und *Aureliano* zu Venedig aufführen lassen, als Daniello Castro Villari, geb. zu Venedig, in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, auf seiner und Cavallis Bahn fortschreitend, *Cleopatra*, *Pasifae* und die halbernste Oper *Gli avvenimenti d'Orinda* gab.

Giovan-Domenico Partenio, im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts, erscheint gleichzeitig mit all diesen Componisten. Dieser geschickte Meister, dessen Melodie noch heute mit Recht geschäzt wird, componirte *Genserico, Dionisio, Curiberto* und andere Opern, die verdientes Glück machten. Francesco Luzzo hatte in einer minder ernsten Gattung der Melodie *Gli amori d'Alessandro*, *Medoro* und *Pericle effeminato* gegeben.

Pietro Mollinari, geb. zu Friaul in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, gab, wiewol er Prediger war, zu derselben Zeit seine Opern *Ipsicrata, La barbaria del caso*, und trat so in die Reihe der guten Componisten seiner Schule.

Francesco Nicolini, ein Venediger, schrieb Text und Musik zu *Argia*, *Genserico*, *Eraclio*, *Penelope* und ärntete doppeltes Lob.

Giulio Riva, zu derselben Zeit, machte mit seiner *Adelaida, principessa di susa* unverhofftes Glück.

Ihm folgte Giovanni Ruggieri, der *Marianna, Milziade, Arate* und *Armida abbandonata* componirte. Alle aber übertraf

Agostino Stefani, geb. zu Castelfranco im venediger Gebiet, 1650, der sich durch sein Talent zum ersten Meister seiner Schule, durch seine Frömmigkeit zum Bischof emporschwang. Von den frühesten Jahren an hatte er sich der Kirche geweiht und ward schon als Chorknabe seiner schönen Stimme wegen allgemein geliebt. Ein teutscher Herr, der ihn hörte, bat dringend, man möchte ihm seine Erziehung überlassen und nahm ihn mit nach München, wo er, nach bestandenen Lehrjahren, kaum mannbar, Musikdirector des Churfürsten ward. Er erhielt den Auftrag, die Oper zur Vermählungsfeier des Fürsten zu schreiben und gründete mit diesem das seltenste Talent beurkundenden Werke einen Ruf, den andere Compositionen nur erhöhten. Die damals in Teutschland noch neue Oper gewann durch den jungen Componisten eine Form, welche ihre frühe Vollendung bezeugt.

Dürften wir uns hier auch mit andern Gegenständen ausser der Musik beschäftigen, so würden wir zeigen, wie Stefani auch in der Staatskunst seinen Genius bewährte, wie er seinem Fürsten die Investitur zu einem bis dahin streitig gemachten Churfürstenthum auswirkte, wie er von Innocenz XI. Krummstab und Bischofsmütze erhielt. Aber wir bemerken nur noch, dass zu seiner ersten Oper *Servio Tullio* noch folgende mit dem Stempel des Genius bezeichnete kamen: *Alessandro*, *Orlando*,

Enrico Leone, Alcide, Alcibiade, Il trionfo del destino.

Auch für die Kirche schrieb er achtstimmige Psalmen, geist- und kunstreiche Sonaten, *Les principes de la musique* und eine so gründliche als glänzende Abhandlung, worin er die Melodie gegen ihre Widersacher verteidigte. Er starb zu Rom, 80 Jahr alt. Wiewol unzertrennlich vom Papste, trug er doch kein Bedenken, allen Vorurtheilen seines Jahrhunderts zum Trotz, die Hauptrollen in den genannten Opern selbst zu übernehmen. Diese Opern waren ursprünglich italisch, wurden aber auch ins Teutsche übersezt.

Wiewol Pietro Locatelli nur Virtuos ist, so muss er doch hier angeschlossen werden. Denn dieser Künstler, geb. 1690 zu Bergamo, zeigte, als er noch jung nach Rom kam, um unter Corelli die Geige zu lernen, einen entschiedenen Hang zu diesem Instrument, liess sich in ganz Italien hören und gefiel überall. Bald verliess er sein Vaterland, bereisete Europa und liess sich trotz Hollands nebligem und sprödem, von dem italischen so verschiedenem Himmel, zu Amsterdam nieder, welches nun sein zweites Vaterland ward und eben nicht seiner Musikliebe wegen sehr berühmt ist. Indess machte sich Locatelli doch durch sein Talent, wie sein Betragen, so beliebt, dass die philarmonische Gesellschaft, als er starb, Trauerkleider um ihn anlegte. Locatelli war nicht nur ein gelehrter und regelrechter Geiger, sondern

hat auch Prachtstücken, wie Sonaten für die Geige geschrieben, die jedoch, nach Burneys Urtheil, freilich mehr Staunen und Ueberraschung erregen, als andern tiefern und schönern Genuss gewähren.

Antonio Lotti, ein Venediger, in der lezten Hälfte des siebzehnten und der ersten des achtzehnten Jahrhunderts, einer der ersten grossen Componisten der venediger Schule, nach Laborde vielleicht der erste, glänzte besonders in den lezten zwanzig Jahren des siebzehnten Jahrhunders. Er war ein Schüler des Giov. Legrenzi, unter welchem er 1684 den Contrapunct studirte, ward Kapellmeister an der Marcuskirche und bildete in dieses Amts ämsiger Verwaltung sich so aus, dass er als tiefer Kenner der Harmonie unter die grössten Meister gerechnet werden muss. Er ward Muster eines Meisters, dessen Teutschland sich rühmt, und als er ein Werk dies seines Freundes, Hasse, hörte, rief er aus, er habe nie etwas Ausdrucksvolleres und Reicheres, Sichereres und Vollkommeneres gehört.

Die Oper *Gli odi di Luis dàl Sangue*, die Lotti in Dresden, seines Freundes Vaterlande, schrieb, ward in ganz Teutschland bewundert; seine zwei-, drei-, vier- und fünfstimmigen Madrigale, sein vierstimmiges *Miserere* mit vier Instrumenten sind seine Hauptwerke. Ein Verzeichnis seiner zahlreichen Werke ist bei Laborde (*Essais sur la mus. III*, 198). Das musik. histor. Wörterbuch sagt von ihm: „Lotti

verband mit der Kunst und Regelrichtigkeit der Alten alle Anmuth, allen Reichthum und Glanz der neuen Componisten.

Giambattista Bassani, ein Zeitgenoss des vorigen Meisters, begann zu Venedig, nach vollendeten gründlichen Studien, mit der Oper *Falaride*, die mit Begeisterung aufgenommen ward; darauf folgten in zwölf Jahren sechs andere in den Hauptstädten Italiens, die alle gleich beifällig aufgenommen wurden und ihm einen ehrenvollen Platz unter den italischen Componisten sicherten. Er war Kapellmeister an der Hauptkirche zu Bologna, Mitglied der philarmonischen Gesellschaft daselbst und der *accademia della morte* zu Ferrara, gab von 1680 bis 1703 ausser seinen Opern noch ein und dreissig Werke für Kirche und Kammer heraus und war Corellis Lehrer auf der Geige.

Geronimo Bassani war ein höchst gewandter Contrapunctist und Gesanglehrer; componirte halbernste Opern, unter andern *Bertoldo*, *L'Amor per forza* mit vielem Beifall *)

Giuseppe Boniventi schrieb viele und im Styl ausgezeichnete Opern, die bei Laborde (III, 170) und im mus. hist. Wörterb. verzeichnet sind.

Carlo Francesco Polarolo, geb. zu Brescia in der Mitte des siebzehnten Jahrhun-

*) Das N. Gerbersche Tonkünstlerlex. hat einen Giovanni B. um 1625, den Erfinder des Blasinstruments *bassanello*. Ist dies vielleicht derselbe?

Uebers.

derts war ein glücklicher und erfindsamer Genius. Er übertraf bald einen seiner Lehrer und ward so einer der ersten Meister Italiens, bereicherte und erweiterte die bis dahin vernachlässigte Instrumentalmusik, suchte durch Verschmelzung der Melodie und Harmonie besonders die Dämpfung der Menschenstimme zu vermeiden und ward Kapellmeister an der Marcuskirche. Seine siebzig Opern sind bei Laborde (III, 222 f.) verzeichnet.

Antonio Polarolo, des vorigen Sohn, behauptete seines Vaters Ruf würdig durch Opern, die eben so reine Melodie, als gelehrte Harmonie athmeten, und ward ebenfalls Kapellmeister an der Marcuskirche.

Alessandro Marcello, ein venediger Patricier, in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, war guter Dichter und vollendeter Musiker. Als lezterer zeichnete er sich durch Cantaten aus, die wegen ihrer edlen, anmuthigen und geschmackvollen Melodie berühmt sind, ferner durch zwölf Geigenconcerte.

Benedetto Marcello, geb. 1686, hatte mehr Talent für die Musik, als sein Bruder, vernachlässigte es aber anfangs, bis er endlich durch starke, aber gerechte Vorwürfe aufgeregt, seinen Bruder mit solchem Eifer zu überflügeln strebte, dass der Vater nun, gleich sehr besorgt, ihm Feder und Papier wegnahm. Dennoch componirte er heimlich eine Messe, die mit den schönsten damals zu Venedig bekannten sich messen konnte. So liess denn der Vater ihn

ganz seiner Neigung folgen. Er war mehre Jahre Richter unter den Vierzigern, dann Proveditor zu Pola, und endlich Kanzler zu Brescia, wo er 1732 starb. Im ein und zwanzigsten Jahre schrieb er die gefeierte Oper *Dorinda*. Später sezte er noch schönere Cantaten, als sein Bruder, und seine unsterblichen Psalmen, die, seiner politischen Bedeutsamkeit wegen eben so sehr, als durch ihren innern Werth und Gehalt ihn verewigten. Im musik. hist. Wörterbuche heisst es darüber: „Sobald dies unvergleichliche Meisterwerk erschien, erregte es die allgemeine Bewunderung. So etwas Kühnes und Kräftiges im Ausdruck, Hehres und Regelmässiges in der Anlage, kannte man noch nicht. Er trat damit in die Reihe der grössten Componisten und die Nachwelt hat das Urtheil seiner Zeitgenossen bestättigt.“ Suard nennt ihn den Pindar unter den Musikern; man könnte ihn auch den Michel Angelo nennen.

Uebrigens bildete er auch die berühmte Sängerin Faustina Bordoni, nachmalige Hasse, und seine eigne Gattin, Rosa Scolfi aus niederm Stande, deren starke und liebliche Stimme er aus seinem am Canal gelegenen Hause manche Nacht, wenn sie auf den Gondeln sang, bewunderte. Er bildete sie aus, ja heurathete sie endlich, doch heimlich. Sie liebte ihn treu und sang nie ohne seinen Willen.

Wir stehen nun an einer Epoche, wo die grössten Meister der neapler Schule sich so zu sagen um den Altar der Harmonie drängen, die

Früchte ihrer Talente und Arbeit herzubringen und den Tempel mit männlich edlen, schönen Harmonien füllen, so dass nun das weite schöne Italien, ein reiner zauberischer Vollgesang wird. Wir eröffnen den Reigen dieser Meister mit

Antonio Caldara, der in Kirchen- und Bühnenmusik gleich gross war. Venedig, seine Vaterstadt, Mantua, Bologna feierten ihn, sobald seine Werke erschienen. Er bewahrte, nach dem Vorbild der grossen Meister, das Verhältnis des Gesanges und der Begleitung, welche leztere er zu Verstärkung des Ausdrucks, gleichsam zu Beseelung und Belebung brauchte. Seine Begleitung ist in der Musik, was der Rhythmus in der Poesie, die Zeichnung in der Malerei. Laborde (III, 175) hat seine zahlreichen ernsten und komischen Opern, über 60 an der Zahl, verzeichnet. Aber er schrieb auch Motetten, Oratorien, Psalmen und Cantaten. Er starb zu Wien 1763 über 90 Jahr alt. Burney nennt ihn einen der bewundernswürdigsten Componisten Italiens.

Antonio Vivaldi, geb. zu Venedig um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, gestorben daselbst 1743, ward nach bestandenen Lehrjahren und glücklichen Versuchen in Kirchen- und Bühnencomposition Vorsteher eines venediger Conservatorio. Hier lehrte und componirte er seine Opern *Ottone*, *Orlando*, *Arfilda*, *Armida*, *Dario*, *Artabano* und andere auch Instrumentalsachen. Hier noch einen charakteristischen Zug dieses Meisters!

Er war zugleich Geistlicher und Künstler. Eines Tages, als er Messe las und eben an der wichtigsten Stelle war, ergriff ihn der Geist und das Bedürfnis, eine musikalische Idee niederzuschreiben. Unbekümmert um Zeit, Ort, Amt, stürzt er in die Sacristei, schreibt ganz ruhig ein Fugenthema nieder und endigt nun erst seine Messe, zum grossen Erstaunen aller Gläubigen, wie sich leicht denken lässt. Dies Verbrechen, oder diese Verirrung ward bei der Inquisition angebracht, welche zum Glück ihn für einen Narren, oder Musicus erklärte, was im Sinne der Erben Torquemadas für gleichbedeutend galt.

Kap. 23.

Fortsetzung.

Giambattista Pescetti, geb. zu Venedig, gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts, begann, nachdem er unter Lotti sich gründlich gebildet, mit einer grossen Messe, welche durch Gelehrsamkeit, Adel und Tiefe, des damals in Venedig lebenden Hasse Bewunderung so erregte, dass er sagte: die Natur kürzt Pescetti den Weg zur Kunst. Auch in der grossen, wie in der komischen Oper machte er Glück. Von 1737 bis 1740 war er in London. „Seine Musik" sagt Laborde, „ist sehr leicht ausgeführt, ohne darum doch fehlerhaft, oder ausdruckslos zu seyn."

Pietro Porfiri, gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts, beurkundete in seiner beifällig aufgenommenen Oper *Senocrate* eine gelehrte und ausdrucksvolle Melodie. Nebenbuhler desselben waren Andrea und Marcantonio Ziani, ein Componist von achtzehn ernsten und komischen, der andere von sechs und dreissig bei Laborde (III, 544 f.) verzeichneten Opern. Sie sind aber minder ausdrucksvoll und Meister von untergeordnetem Range.

Carlo Pallavicini aber, geb. zu Brescia um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, verrieth schon in seinen Lehrjahren den künftigen grossen Componisten. Zwei und zwanzig Opern befestigten seinen Ruhm und so ward er an den sächsischen Hof berufen, wo er die Bewunderung und den Beifall des Fürsten und des Volks ärntete und 1689 starb. Er hat in seiner Melodie viel Ausdruck, Wahrheit und Zierlichkeit.

Um dieselbe Zeit glänzte Bernardo Sabbatini, Kapellmeister am Hofe zu Parma und an der Hauptkirche daselbst. Seine besten geschmackvollen und zierlichen Opern sind *Il favor degli dei*, *La gloria degli Amori*, *Eraclea*. Unter seinen Oratorien ist das ausgezeichneteste *La divina sapienza*.

Tomaso Albinoni um dieselbe Zeit, war Sänger, Virtuos auf der Geige und ward einer der ersten Componisten seiner Schule. Er schrieb an vierzig ernste und komische Opern, welche Laborde (III, 162) nennt. Sein Styl

ist aber mehr kirchlich, als bühnenmässig, ernst und trocken, doch gelehrt, sauber und reinlich.

Giuseppe Saratelli, geb. zu Padua gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts, ward von Hasse und Galuppi, dessen Vorgänger als Kapellmeister an der Hauptkirche zu Venedig er war, gelobt. Seine Werke sind wenig bekannt.

Antonio Paganelli, aus Padua, verliess Italien, bereisete Teutschland und Spanien, wo er Musikdirector des Königs ward, Ausser Metastasios *Artaserse*, Silvanis *Barsina* und Apostolo Zeno's *Engelberta* componirte er auch das Oratorium *Il figluiol prodigo* und die Cantate *L'apoteosi d'Alcide*, die sämmtlich nicht ohne Verdienst sind. Auch mehre horazische Oden, die er in Musik sezte, wurden gelobt; dennoch blieb er immer ein untergeordneter Künstler.

Unter die Zöglinge der venediger Schule gehört vorzüglich Giuseppe Tartini, geb. zu Pirano in Istrien 1692 *). Er war anfangs zum Mönche bestimmt, wozu er aber gar nicht geeignet war, und so kam er vorläufig in eine der Anstalten der *padri delle scuole*. Da er gar keinen Beruf zu diesem Stande in sich fühlte, erklärte er sich so laut dagegen, dass er nach Padua gesendet ward, um die Rechte zu studi-

*) S. *Dict. hist. mus.* und Gerbers Lex. der Tonk. Ein Auszug seines *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* ist in *J. J. Rousseau dict. de mus. art. Système.*

ren Er hatte in seiner ersten Schule Geigenunterricht erhalten, wodurch seine unbesiegbare Neigung zu diesem Instrumente geweckt ward, die nur der zum Fechten gleich kam, wesshalb er seine häufigen Zweikämpfe immer ehrenvoll bestand. Er wollte sogar Fechtmeister in Paris werden; nur die Liebe hielt ihn zurück. Er heurathete seine Geliebte, entfremdete sich aber dadurch seine Aeltern und reizte die Rache des Bischofs von Padua, dessen Verwandte seine Gattin war. Er musste also in Pilgerkleidern fliehen und in Italien umherirren, bis einer seiner Verwandten, der allein ihm seine Neigung erhalten und Superior eines Klosters war, ihn aufnahm und ihm im Kloster eine Freistatt bereitete. Hier nun folgte er seinem Zuge zur Geige und spielte unausgesezt, um seinen Gram zu zerstreuen. Hiemit änderte sich sein ganzes Wesen; war er vorher heftig, so ward er nun mild und ruhig. Endlich gab ihm der Bischof von Padua, als frommer und wahrhaft evangelischer Mann, seine Gattin wieder und schenkte ihm seine Freundschaft. So begab er sich nach Padua, dann nach Venedig, wo er den berühmten Veracini hörte, und um nicht diesem allzusehr zu ähneln, sich eine neue Art zu spielen aussann. Er zog sich nach Ancona, wo er 1715 seine berühmte Entdeckung des Dreiklangs machte.

Von jezt an berief man ihn, bald das Orchester der Hauptkirche zu Padua, das aus vierzig Musikern bestand, zu dirigiren, bald in

Prag bei der Krönung Kaiser Karls VI. zu spielen, bald die berühmte Musikschule zu stiften, aus welcher Pagi, Nardini, Bini, Alberghi, Ferrari, und Carminati hervorgingen. Damals schrieb er seine meisten Werke, deren Verzeichnis im musik. hist. Wörterb. und bei Gerber befindlich ist. Ginguené sagt: „Bekanntlich veranlasste dieser grosse Mann eine Umwälzung in der Composition und im Geigenspiel. Edler, ausdrucksvoller Gesang, gelehrte, aber natürliche und auf melodische Harmonie gebaute Züge, unendlich kunstreich ausgebildete Gedanken ohne knechtischen Schulzwang, dem selbst ein Corelli zuweilen unterlag — das sind Tartinis Concerte. Seine Compositionen führen das Gepräge der Erfindsamkeit und des Genius".

Als Tartini schon die Höhe seiner Kunst erreicht hatte, glänzte auch Giuseppe Torelli, ein Veroner, in derselben Laufbahn und vereinte, wie er, Composition und Spiel, Erfindung und Fertigkeit auf der Geige. Er starb um 1708.

Baldassaro Galuppi, geb. zu Burano, unweit Venedig, 1703 — daher auch Buranello genannt — zeigte schon als Lottis Schüler von der frühesten Jugend an seinen Beruf zum Tonkünstler und kaum war er in das Jünglingsalter getreten, so schrieb er die Oper *Gli amici rivali*, die aber nicht gefiel. Aber eben darum ward er muthiger, lernte seine Fehler kennen und meiden. Von nun an schritt er rasch und sicher vorwärts. Als er aus dem Con-

servatorio *degli Incurabili* trat, componirte er nur gelehrte und geistreiche Opern, deren Zahl bis 70 sich beläuft. Nicht nur Venedig, sondern alle italische Bühnen suchten ihn. Er ward bald Kapellmeister an der Marcuskirche, und Organist an mehren Kirchen, wie Lehrer am Conservatorio, das er verlassen.

Mehr durch seine glänzende und reiche Einbildungskraft, als durch reinen Styl erwarb er sich seinen ungeheuern Ruhm. Fruchtbarkeit und Neuheit der Ideen war sein Eigenthümliches, worin er glänzende Zeitgenossen übertraf. Er war als Mensch, was er in seinen Werken war, lebhaft, immer heiter und liebenswürdig gesellig bis in ein hohes Alter. Er war schon über sechzig Jahr, als er nach Petersburg berufen ward und seinem Rufe stand. Seine Compositionen glühten noch von Jugendfeuer. Zum Antritt schrieb er *Didone*, zum Abgang *Ifigenia in Tauride*, die man unter seine schönsten zählt. Ein Verzeichnis seiner Opern hat Laborde und Gerber. „Die Natur," sagt Laborde, „schenkte Buranello alles. Gleich geeignet für alle Gattungen, hat er mit ausgezeichneter Ueberlegenheit ernste und komische Oper, wie Kirchenmusik, behandelt. In seinem Gesange herrscht eine zauberische Natürlichkeit und eine dem Volke, wie dem Kenner gleich liebe Gemüthlichkeit. Seine reiche Begleitung hat viel Nachahmer gefunden; doch haben viele Lärm für Harmonie gegeben."

Antonio Pacelli, ein Venediger, schrieb *Amore furente*, und *Esau*. Francesco Bruza *Il trionfo della virtù*, *L'amor eroico*, *Medea e Giasone*. Andrea Bernasconi, geb. zu Venedig gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts, Hasses vieljähriger Freund und bairischer Kapellmeister, schrieb *Alessandro*, *Endimione*, *Didone*, *Antigona*, *Temistocle*, *Demofonte*, und eine Cantate *La ninfa d'Apollo*. Alle drei waren nicht verdienstlos und nehmen mindestens einen ehrenvollen, wenn auch nicht glänzenden Rang in der venediger Schule ein.

Salvator Apolloni, geb. zu Venedig um das Ende des siebzehnten Jahrhunderts, ward als ein leidiger Bartscherer und schlechter Geiger doch durch Schifferliedchen, eine Gattung örtlicher, beinah nur in Venedig bekannter Musik, berühmt. Durch das Glück, welches diese zwar kleinen, aber nicht geschmacklosen und gewissermassen lieblichen Lieder machten, ermuthigt, strebte er höher und schrieb *La Fama dell'onore*, *Le metamorfosi*, *Il pastor fido*, Opern, die ihm seiner, vielleicht allzu nachsichtigen Landsleute Beifall gewannen.

Zu derselben Zeit that sich Florian Aresti durch die Opern *Cisippo*, *L'enimma disciolta* und andere ernste, wie komische Opern hervor, welche sein Talent für beide Gattungen beurkunden.

Ferdinando Bertoni, geb. zu Salo, einer kleinen Insel unfern Venedig 1727, kündigte sich nach vollendeten Lehrjahren in sei-

nen ersten Erzeugnissen als einen der würdigsten Schüler des Pater Martini an, und ward 1785 Kapellmeister an der Marcuskirche nach Galuppi. Er glänzte in mehren Gattungen der Composition. Seine Oper *Orfeo* gewann den Beifall seiner Mitbürger, *Quinto Fabio* den der Paduaner. Zwar zeichnet er sich nicht durch ureigene Erfindsamkeit aus, aber eine höchst liebliche eindringliche Melodie, eine ausdrucksvolle und höchst zarte Harmonie. Desshalb ward er auch allerwärts in Italien eingeladen.

Turin, wo es sehr einsichtsvolle und mithin schwer zu befriedigende Freunde der Musik giebt, pries ihn siebenmal als seinen Musikmeister und konnte ihm des Beifalls nicht genug bezeugen, wogegen Rom, minder billig, oder vielleicht noch schwieriger, ihm diese Gerechtigkeit versagte. Indess konnte es diese Strenge nicht immer behaupten und entschädigte ihn endlich auch durch seinen Beifall.

Er hat drei und dreissig Opern geschrieben, die bei Laborde (III, 169) und Gerber verzeichnet sind, wie bei lezterm auch seine übrigen Werke. Auch in London genoss er einen fortgesezten Beifall. Lebte noch 1800.

Im Anfange des vorigen Jahrhunderts finden wir noch in Venedig einen berühmten Kirchencomponisten in Girolamo Peru, treu dem alt-ernsten Style und der strengen Wissenschaft des Contrapuncts. Ausdrucksvolle, kräftige, bilderreiche Melodien und Wahrheit zeichneten seine Werke aus. Er arbeitete noch 1770.

Angelo Vio, ein Venediger, wie Peru, im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts geboren, folgt diesem in der Zeitreihe und im Talent. Wer sein Lehrer gewesen, ist unbekannt; aber er hat weder für Kirche, noch Theater, sondern nur für die Kammer eine Menge mit Recht geschäzter und gesuchter Symphonien geschrieben. Sie glänzten lange in geistlichen Concerten und könnten es noch. Er gilt für einen der empfehlungswürdigsten Harmonisten dieser Schule.

Verschieden von ihm ist Giuseppe Scolari, geb. zu Vicenza im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts. Er war einer der fruchtbarsten Operncomponisten seiner Zeit. Seltene Anlagen und ernste Studien bildeten ihn zum Meister. Nachdem er in Venedig und Mailand die glücklichsten Versuche im Opernstyl gemacht, ward er nach Wien berufen, dessen Liebling er war. Italiens und Teutschlands Bühnen gaben wetteifernd seine Opern. Für leztere schrieb er *Olimpiade*, *Il vello d'oro*, *Statira*, *Alessandro*, *Artaserse*, grosse Opern, grossentheils von Metastasio; komische *Pandolfo*, *La festa muravigliosa*, *La cascina*, *La conversazione*, *Il ciarlatano*, *La famiglia in scompiglio*, *La Donna stravagante*, *La schiava riconosciuta*, meistens von Goldoni. Wiewol sein Styl lebhaft, munter, feurig, fruchtbar und gedankenreich ist, so gebricht ihm doch, auch nach dem Urtheil der Italiener, die Reinheit, diese jungfräuliche Blüthe des Talents. Gleichwol hat er

sich seiner übrigen Trefflichkeiten wegen in der Reihe der ausgezeichnetsten Componisten seiner Schule gehalten.

Von Andrea Lucchesi, geb. zu Motta, im venediger Friaul, gebildet in der neapler Schule, haben wir bereits oben gesprochen. Hier erwähnen wir ihn nur als venediger Componisten.

Antonio Sabbatini, geb. zu Padua im achtzehnten Jahrhundert, war, wie sein Lehrer, Pater Martini, Geistlicher und geschickter Contrapunctist. Nach tiefen Studien ward er Kapellmeister an der Hauptkirche seines Geburtsorts an der Stelle des Pater Vallo. Ausser mehren theoretischen Werken hat er auch seines Meisters würdige Kirchensachen geschrieben.

Minder tief, aber glänzender, nicht so gelehrt, aber erfindungsreicher tritt fast um dieselbe Zeit in der Geschichte der venediger Schule Giambattista Cimador, geb. um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, zu Venedig auf. 1788 war er Virtuos auf Geige, Violoncell und Fortepiano, 1800 Singmeister in London. Man kennt nur eine Oper voll Feuers von ihm, *Il Pigmalione*, die dem Publicum mehr, als ihm selbst, gefiel, und die er daher ins Feuer warf, mit dem Schwur, nie wieder zu componiren. Er hat später nur einige Symphonien Mozarts arrangirt. Haydn, dem er nur zu merklich nachahmte, war sein Muster. Schade, dass er gewissenhafter und strenger gegen sich war, als viele minder begabte!

Gleich sonderbar und anziehend ist die Geschichte Nicolo Mestrino's, geb. zu Mestri, einem Städtchen bei Venedig. In der tiefsten Dürftigkeit geboren und doch von einem unwiderstehlichen Drange zur Musik getrieben, war er sein eigner Lehrer und spielte anfangs, ein unglücklicher Afterminstrel, auf den Strassen, wo er denn lange des Volkes rauschende Feste begleitete. Hierauf ward er, um leichter Vergehen willen, ins Gefängniis geworfen, wo er sich nun für sein künftiges Fortkommen ausbildete. Kaum der Haft entgangen, verliess er Italien und fand in Paris ein besseres Loos. Er liess sich noch sehr jung in einem geistlichen Concert hören, und sein süsser, lieblicher Vortrag, die anmuthige und reine Composition seiner Concerte erwarben ihm gerechten Beifall. Seine Gabe, aus dem Stegreif zu spielen, ward durchgängig bewundert. Kurz, Mestrino schwang sich bald zu den ausgezeichnetesten Musikern auf und ward Director des Opernorchesters des Prinzen. Aber seltsam! Er, der sich dem Mangel, der Dürftigkeit und der meist damit vergesellschafteten Schmach entwunden hatte, konnte einem gefährlichern Hange zur Wollust und Zerstreuung nicht widerstehen. Er starb vor seinem funfzigsten Jahre, abgestumpft und erschöpft. Seine Werke sind bei Gerber verzeichnet.

Von Giuseppe Gazzaniga ward oben bei der neapler Schule gesprochen. Hier noch zum Schluss von

Antonio Salieri, geb. zu Legnago 1750. Sein Lehrer war Pescetti, dann Passini, und endlich der berühmte teutsche Componist Florian Leopold Gassmann, der ihm Klavier und Gesang lehrte. Dafür unausgesezt dankbar, folgte er Gassmannen nach Wien, wo er, nach glücklichem Erweis seines Talents, Kapellmeister ward. Gluck achtete ihn und trug ihm die Composition der Danaiden für die königliche Akademie der Musik zu Paris auf, die er selbst wegen Alterschwäche nicht mehr leisten konnte. Wie Salieri diese Aufgabe gelöst, wie er sich Glucks Styl so angeeignet, dass man das Werk für ein gluckscheshielt, ist bekannt. Ehe er Paris verliess und wieder nach Wien zurückkehrte, trug ihm die Intendanz der Akademie *Gli Orazj e Curiazj* zu componiren auf. Unterdessen wuchs auch sein Ruhm in Teutschland durch *Axur, re d'Ormus.*

Seitdem bereicherte er die europäischen, besonders die italischen Bühnen mit komischen und ernsten Opern. Er reiste nach Venedig und gab dort *La scuola de gelosi, La partenza inaspettata, Il talismano, La dama pastorella, Europa riconosciuta* — alle mit verdientem Beifall. Jezt kehrte er wieder nach Wien und nebst *Le donne letterate, L'amore innocente, Don Chisciotte, Armida* und acht komischen Opern schrieb er noch *Lo spazzacamino, La bella mentitrice, La grotta di Trofonio, L'avaro, Il prodigo, La ciffra* und eine Menge Instrumental- und Kirchensachen, die nebst seinem Oratorium

La passione di Gesù Cristo, nostro signore zu den bekanntesten gehören, obwol manches schöne Kirchenstück für den Gesang allein, wie er es in den lezten Zeiten in dem edelsten einfachsten Style geschrieben, vielleicht erst später zu öffentlicher Kunde kommen wird.

Salieri ist ein wirkliches Denkmal der glänzenden italischen Melodie, verbunden mit teutscher Harmonie. Nie hat er sie mit einander verwechselt, verfälscht, oder an einander vernichtet.

Kap. 24.

Lombardische Musikschule.

Ohne eine so grosse Menge Meister und Meisterwerke, wie andere italische Schulen, aufweisen zu können, streitet doch die lombardische mit allen um Alterthümlichkeit. Die Italiener haben bekanntlich durchaus nur für Musik Geschmack, ja Leidenschaft. Liege es nun aber an dem minder milden und reinen Himmel Mailands, oder an der Charakterverschiedenheit der Lombarden, ihre Schule hat sich nie so gehoben, wie die neapler, römische und venediger. Nirgends singt man mehr, als in der Lombardei, nirgends liebt man Gesangs- und Instrumentalmusik mehr, und wenn nun die schönen Frühlingstage den wegen der Alpennähe längern und strengern Winter bezwungen haben, so hört man überall, in und ausser den

Städten Männer und Frauen, Jünglinge und Mädchen aus allen Ständen zur Mandoline und Guitarre singen. An milden Sommerabenden füllen Männner die Strassen und öffentlichen Plätze, Frauen singen auf den Austritten, oder an den Fenstern der Häuser die lieblichsten Lieder. Die Sprache scheint eben so süss, wie in Rom und Venedig, und Handwerker singen an den Thüren ihrer Werkstätten so rein, harmonisch und vollendet, wie die Gondler und Trasteverini. Aber Mailand ist nie so unabhängig gewesen, wie Venedig und Rom. Mächtig im Mittelalter, als es noch Freistaat war, mächtig auch unter den Visconti, ist es später auswärtigen Regierungen unterworfen gewesen, und dieser Umstand hat nothwendig einen nachtheiligen Einfluss auch auf die Künste geäussert, die sich nicht so frei und glänzend, wie in dem übrigen Italien, entwickelt haben. Die Malerschule zu Bologna ist vielleicht allein auszunehmen.

Dennoch beginnt die lombardische Schule, wie die neapler, römische und venediger, mit einem der grössten Musiker Italiens. Einen eigentlich ausgezeichneten, unterschiedenen Charakter hat sie nicht, sie pflegt aller Gattungen der Musik. Ihre Melodie ist lieblich, ihre Harmonie gelehrt. Berühmte Contrapunctisten sind ihre Meister, wie in den übrigen Schulen; auch hat sie darin etwas Verwandtes mit ihnen, dass sie sich nicht ohne Glück bald in Kirchen-, bald in Theatermusik, oft in beiden zugleich

versucht. Ihr erster Componist ist vielleicht ihr berühmtester, ein recht eigentlich schöpferischer Geist.

Claudio Monteverde, geb. um 1570 zu Cremona, von welchem schon einmal die Rede war, anfangs berühmter Leierspieler am Hofe des Herzogs von Mantua, dessen Liebling er war, wurde ihm nur noch werther, als er unter seinem Kapellmeister die Composition studirt hatte und ein neues System aufstellte. Monteverde fühlte wohl, wie Palestrina, dass die von seinen Vorgängern gegebenen Regeln und Grundsätze der Kunst mehr hinderlich, als förderlich waren und stellte daher andere und neue auf.

Da die Kirchenmusik seiner Zeit das herrschende System der Harmonie war, so bestanden auch seine Erzeugnisse in Psalmen, Messen, Motetten und Madrigalen. Auch Kammermusik war damals sehr im Schwange und auch dafür arbeitete er; aber seinem Genius folgend, componirte er Opern, wie *Arianna* von Rinuccini, wozu er ein Recitativ sezte, das alle übertraf. Andere Opern von ihm sind *Orfeo*, *Proserpina*, *Adone*, *L'incoronazione di Poppea**).

Wir hätten wol von frühern Contrapunctisten sprechen können, welche die erste lombardische Schule gründeten, und namentlich über Constanzio Porta, der, ein Schüler Willaerts, für diese Schule dasselbe ist, was sein

*) Vrgl. Burneys Gesch. der Mus. III, 234. f.

Meister für die venediger war; dann über Gaffurio, Zarlino, einen der ersten Schriftsteller über Musik, Caimo, Gastoldi, Biffi, Cima, Ponzio unmittelbar vor Monteverde; aber wir haben auch hier nur auf die Componisten der wiedergeborenen Schule Rücksicht genommen. Hinsichtlich jener verweisen wir auf Burneys Gesch. der Musik III, 226 f.

Montèverdes Nachfolger war Orazio Vecchi, geb. zu Mailand 1590. Er versuchte schon früher, als Monteverde, ein musikalisches Drama, wenn man anders seinen *Anfiparnasso*, eine Reihe fünfstimmiger Madrigale, wovon die eine Stimme auf, die andere hinter dem Theater gesungen wurden, dafür gelten lassen will. Er spricht indess selbst bescheiden darüber: „Da diese Verbindung des Schauspiels und der Musik, soviel ich weiss, noch nicht von andern versucht, oder nur gedacht worden ist, so kann leicht manches zur Vervollkommnung derselben geschehen, und man wird mich um dieser Erfindung willen, wenn auch nicht loben, doch nicht tadeln."

Auch um die Kirchenmusik machte er sich verdient, und schrieb Messen, als schon die palestrinaschen in Rom Bewunderung erregten, obwol seine Werke nicht mit diesen verglichen werden können. Ferner schrieb er *dialoghi*, die wol der Opernausbildung förderlich gewesen seyn mögen und Canzonetten, die, in Italien weiter ausgebildet, in Arien übergingen.

Vecchis Grabschrift in Modena bezeichnet

ihn durch die Worte *qui harmoniam primus comicae facultati coniunxit et totum terrarum orbem in sui admirationem traxit*, ebenfalls als Erfinder der Oper.

Gleich berühmt durch Erfindung der Kirchenconcerte und des basso continuo ist Lodovico Viadana, geb. zu Lodi, bei Milano, im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts. Er brachte diese Wissenschaft wenigstens zuerst *) auf Regeln zurück in einem Werke in drei Sprachen, lateinisch, italisch und teutsch. Dazu fügte er sein *completorium romanum octo vocibus etc.* wie seine *Falsi bordoni* für vier und acht Stimmen, und andere nicht minder geschäzte Werke. Prinz sagt in seiner 1790 erschienenen Geschichte der Musik: „Zu Viadanas Zeit waren die Motetten mit Fugen, Synkopen, verblümelten und zerstückelten Contrapuncten und allerhand gelehrten Kunststücken überladen; aber die Componisten, die sich mehr um die Harmonie der Töne, als den Sinn der Worte kümmerten, suchten jene zu ordnen, und überliessen diese der Laune und dem Zufall. Daraus entstand denn eine solche Verwirrung und Regellosigkeit, dass Niemand verstand, was gesungen ward, und Männer von Geschmack die Musik für einen leeren Lärmen mit Tönen erklärten. Diesem Misbrauch feind, erfand der sinnreiche Viadana Monodien, oder Concerte, worin die Worte, vom Sänger bestimmt ausge-

*) S. Gerbers Lex. d. Tonk.

sprochen, ohne Mühe verstanden wurden; und da hierzu ein Grundbass nöthig war, so erfand er diesfalls die abgekürzte Methode, die jezt Generalbass heisst."

Steffano Noscembeni, ein Lombard gegen das Ende des XVI. Jahrhunderts, legte sich ausschliesslich auf die Kirchenmusik. Seine zwölfstimmigen *concerti ecclesiastici*, seine fünf- und sechsstimmigen Motetten machten ihn vortheilhaft bekannt und so war er ein verdienter Kapellmeister an der herzoglichen Kirche zu Mantua.

Simpliciano Olivo, geb. zu Mantua im siebzehnten Jahrhundert, verfolgte die Bahn der beiden vorigen. Seine achtstimmigen Psalmen und Litaneien mit acht Instrumenten verbinden Harmonie und Melodie glücklich. Auch eine Oper, *La ninfa carcerata*, schrieb er, über deren Aufnahme uns nichts bekannt ist.

Antonio Martinengo, geb. zu Brescia um das Ende des achtzehnten Jahrhunderts, legte sich ganz auf die Oper, deren er viele, freilich aber jezt unbekannte, schrieb.

Paolo Magni, ein Cremoner des siebzehnten Jahrhunderts, glänzte in seiner Schule und am Hofe der Herzoge von Mailand, wo er Kapellmeister war. War es aber Mistrauen in seine Kraft und Talent, er verband sich mit mehren und den besten Componisten seiner Zeit zu Hervorbringung seiner Werke, wie denn manche Künstler, gleich manchen Pflanzen, sich stärkern anschmiegen, um zu wachsen und zu gedeihen.

Der Marchese Giacomo Ariberti, einer der wärmsten Freunde der Musik, zog die Oper allem vor und gab *Argenide* zu Rom mit vielem Beifall

Orfeo Avosani, geb. bei Milano im siebzehnten Jahrhundert, rechtfertigte den Namen *Sposo d'Euridice*, den er sich gab, nicht durch sein Talent. Doch schrieb er Kirchensachen, wie dreistimmige Messen, Psalmen, nicht ohne Reiz und Ausdruck.

Francesco Paolo Sarrati, geb. zu Parma im siebzehnten Jahrhundert, sah wohl, welchen Glanz die Oper den Bühnen geben könnte und suchte sie daher mit aller Pracht der Musik auszuschmücken. *La sposa del Sole*, *Bellerofonte*, *Venere gelosa*, *Proserpina rapita*, *Semiramide in India*, *La finta pazza* waren seine Opern, in welchen er ein glückliches Streben bewährte.

Carlo Landriano, geb. zu Mailand um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, war Sänger und Componist, was in der lombardischen Schule seltener vorkommt.

Antonio Pacchioni, aus Modena; um dieselbe Zeit, tiefer, als die vorhergehenden, studirte besonders Palestrinas Werke, die ihn durch ihre Reinheit, Einfalt und Tiefe rührten, unablässig, und eiferte ihm in der schwierigen Wissenschaft des Contrapuncts nach. Aber er beschränkte sich nicht auf geistliche Compositionen, sondern suchte auch auf dem Felde der Opernmusik Blumen zu brechen. Seine in Mo-

dena aufgeführte Oper *La grande Matilda* machte seinem Talent Ehre.

Dasselbe gilt von Giovanni Battista Vitali, geb. zu Cremona um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, nur dass er sich auf das Studium des Contrapunctes, und seine Compositionen auf mehrstimmige mit Instrumenten begleitete Psalmen beschränkte. Aber, gleich Pacchioni, auch Sänger, war er diesem in dieser Kunst überlegen; obgleich der damalige Gesang nicht so glänzend und kunstreich, als der heutige gewesen seyn kann, da man ja oft zu einer bizarren Musik eine trockene Melodie absang.

Glücklicher und reicher an grossen Componisten wird die lombardische Schule im achtzehnten Jahrhundert. Geminiano Giacomelli, Schüler eines der ersten Meister, gab schon jung die schönsten Hoffnungen, die er in der Folge erfüllte. Zwar schrieb er nur für die Bühne — zehn Opern kennt man von ihm — aber glänzend und immer neu. *Ipermestra* war seine erste; die Zeichnung zierlich, lebendig, die Färbung kräftig und bilderreich. Auf diese folgten *Epaminonda*, *Merope*, *Cesare in Egitto*, *Arsace*, *Catone in Utica*, *L'Arrenione etc.* Auch hat man eine Sammlung von Arien für den Sopran mit Klavierbegleitung von ihm.

Steffano Andrea Fiore, königlich sardinischer Kapellmeister und Mitglied der philarmonischen Akademie, aus Mailand gebürtig, um 1726, war minder fleissig, als Giacomelli, aber

talentvoll. Seine Oper *Il pentimento generoso*, Text von Lolli, ist die einzige, die wir kennen. Ausserdem schrieb er Sonaten und Cantaten.

Giuseppe Palladini, auch ein mailändischer Zeitgenoss des vorigen, war gleich talentvoll und noch fleissiger, aber in Kirchencompositionen. Seine Oratorien gewannen glänzenden Beifall.

Mannichfaltiger, gewandter, umfassender war um dieselbe Zeit der Mailänder Giuseppe Vignati, Kapellmeister an der Hauptkirche zu Mailand; daher er sich auch nach langen und reifen Studien der Kirchenmusik widmete. Seine Werke erhielten viel Beifall. Die Gesetze der Kunst, wie sie genau gegeben und geübt worden, waren ihm heilig und unverlezlich, und dennoch war sein Styl glänzend. In der Folge arbeitete er für die Bühne, sowol im ernsten, als im komischen Fache, mit ungewöhnlicher Leichtigkeit. Seine erste Oper war *Nerone*, dann folgte *Porsenna*, beide von Piovene gedichtet. *I rivali generosi*, eine halbernste Oper in anderm Style, doch nach Laborde, gleich beifällig aufgenommen. Ein Schüler Vignatis war

Pasquale Ricci, geb. zu Como 1733, ein Componist voll Geschmack und Anmuth, reiste, um seine Ideen zu erweitern und die verschiedenen Musikschulen in Europa kennen zu lernen, nach Teutschland, England und Frankreich. So viel uns bekannt ist, schrieb er nur für Kirche und Kammer. Sein *Dies irae*

galt für ein Meisterstück. Bei der ersten Aufführung schwieg bei den Worten „*in die iudicii*“ auf einmal das ganze Orchester und als die Zuhörer erstaunt aufwärts blickten, hörten sie aus der Kuppel des Tempels herab eine Trompete erschallen, die wie die Posaune des jüngsten Gerichts einen heiligen Schauer erregte. Der Sieg des Componisten war so vollkommen, als die Täuschung.

Antonio Rosetti, ein Mailänder, einige Jahre später, als Ricci, glänzte, wie er, durch schöne Symphonien, die das Verdienst der Eigenthümlichkeit hatten. Er bildete sich unter dem göttlichen Haydn und hatte damals einen lieblichen, anmuthigen Styl, der aber eintönig und verkünstelt ward, als er nun diesem Meister nachahmen wollte. Ausser seinen zahlreichen Symphonien für Geige, Klavier und Violoncello schrieb er auch das Oratorium „Der sterbende Jesus“ von Zinkernagel. Er war in fürstl. wallensteinschen Diensten und 1780 Kapellmeister, reiste nach Paris, ward 1792 nach Berlin berufen, wo er sein neues Oratorium aufführte, starb aber bald darauf am 30. Jun. 1792 im zwei und vierzigsten Lebensjahre.

Kap. 25.

Fortsetzung.

Antonio Somigliani, aus Como, im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts, Kapell-

meister an der Hauptkirche seiner Vatersadt hatte den ausdrucksvollsten und edelsten Kirchenstyl seiner Zeit.

Giambattista Lampugnani, ein Mailänder, schrieb ernste und komische Opern, führte mehr Instrumente zur Begleitung ein, denen er jedoch ihren Spielraum genau vorzeichnete, um die der Wahrheit und dem Ausdruck der Leidenschaften angemessene Wirkung hervorzubringen. „Dieser, unter den Neuern geschäzte Künstler," sagt Laborde (III, 197), „glänzte in den Singstimmen und verdankte der Natur mehr, als seinem Fleiss. Er suchte die Instrumente besser zu benützen, als seine Vorgänger, und ihm verdanken wir die heutige Behandlung derselben. Die Instrumentalmusik ist allerdings bereichert worden; aber der Misbrauch hat doch schon so weit um sich gegriffen, dass man das Orchester immer vorhört und kaum zuweilen etliche liebliche Gesangstücke das Ohr erreichen. Meister ohne Talent nehmen hiezu ihre Zuflucht und decken so ihre Werke mit dem Schilde der Mode, die kürzere oder längere Zeit alle Irrthümer und Thorheiten heiligt. Andere mehr von der Natur begünstigt, aber von der Zeit bedrängt, machen Lärmen statt Musik, was freilich leichter ist. So lange aber, wie dies in Italien leider der Fall ist, eine Oper in vierzehn Tagen fertig seyn muss, wie darf man da Meisterstücke erwarten? Bei Lampugnani sind die Stimmen das Vorwaltende und die Instrumente gehorchen ihnen treu."

Lampugnanis Opern sind *Ezio* von Metastasio, *Angelica*, *Demofonte* von demselben, *Candaule* von Silvani und Lolli, *L'amor contudino*, eine komische Oper von Goldoni, *Alfonso*, *Siroe*.

Teresa Agnese, eine Mailänderin, um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, studirte die Musik so gründlich, dass sie geschäzte Cantaten und mehre grosse Opern schrieb. Ihr Lehrer ist unbekannt. Der Beifall, den ihre Cantaten fanden, ermuthigte sie, eine grosse Oper *Sofonisba* zu schreiben, deren Aufnahme ihr Verdienst verbürgt und zwei andere *Ciro*, und *Nidocri* hervorlockte. Ihre Schwester Garetana zeichnete sich eben so vortheilhaft in den Wissenschaften aus.

Bonifazio Asioli, Correggios Landsmann, geb. 1760, wählte sich anmuthige und heitere, mannichfaltige und lachende Gegenstände, wie die Kammermusik sie liebt, zur Bearbeitung. Der Hang zu diesen Compositionen, die für die Musik das sind, was Eklogen, Elegien u. s. w. für die Poesie, zeigte sich sehr früh in ihm und seine verständigen Lehrer unterdrückten ihn nicht. So lieferte er eine Menge Variationen, Phantasien, Capricen, Arien, Duette, die durch Geschmack, Ausdruck und Anmuth ihm Ruhm und Glück erwarben, so dass er Aufseher des mailänder Conservatoriums und später Kapellmeiser des Königs von Italien ward. Auch eine Oper *La volubile* und ein Intermezzo *Il ratto di Proserpina* sind von ihm.

Ambrogio Minoja, geb. zu Lodi, in

der neapler Schule gebildet, 1784 — 89 Cembalist am grossen Theater zu Mailand, wurde schon oben erwähnt und war um einige Jahre früher, als Asioli, berühmt.

Camillo Barni, geb. zu Como 1762, war einer der fertigsten Violoncellisten seiner Zeit unter zwei ausgezeichneten Meistern. Bald ward er aber Geiger bei der grossen Oper zu Mailand und legte sich nun unter Minojas Leitung auf Composition. Er beschränkte sich auf Kammermusik und sezte französische Romanzen, italische Arien, Themata mit Variationen für sein Instrument. Das Meiste davon schrieb er in Paris, wo er sich niederliess.

Als Barni zu blühen begann, liess Maria Magherini, um dieselbe Zeit zu Mailand geboren, sein Oratorium *La sentenza di Solomone* aufführen. Ausserdem hat er nur Symphonien für die Geige geschrieben, die ihn wenigstens nicht den fleissigen und ausgezeichneten Componisten seiner Schule gleich stellen.

Carlo Monza, geb. zu Mailand um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, componirte ernste und komische Opern; aber auch die Kirchenmusik war ihm, der überhaupt der schönen Zeit, wo in Italien die Musik vor allen übrigen Künsten blüht, würdig war, keinesweges unzugänglich. Nach seiner mit Beifall aufgenommenen Oper *Temistocle* schrieb er eine Messe, die Burney aufführen hörte und ihrer Tiefe wegen lobte. Auf Themistokles folgten die Opern *Niteti* und *Caio Mario*, *Ifigenia in*

Tauride, *Erifile*, mit gleichem Beifall gekrönt. Monza ist Ritter, Kapellmeister und Musikdirector am grossen Theater zu Mailand. Seine Sonaten, Trios, Quartetten und andre kleinere Compositionen empfehlen sich durch Gewandtheit und Gelehrsamkeit. Endlich hat er auch eine Menge reizender Opern geschrieben, die auch von teutschen Musikfreunden geliebt werden; denn allerdings empfiehlt er sich durch Leichtigkeit, Geschmack und Gefühl.

Francesco Vaccari, geb. zu Modena 1772, Virtuos auf der Geige. Bereits im siebenten Jahre spielte er alles vom Blatte, und im neunten eines der schwersten Concerte von seinem Vater. Zufällig hörte ihn der berühmteste Geiger Italiens, Pugnani, und staunte über dies frühzeitige Talent. Nardini, Pugnanis Nebenbuhler, pflegte dieser herrlichen Naturgabe so sorglich, dass Vaccari ein Mitnebenbuhler seines grossen Talents wurde. Im Jahr 1800 war er in der Kapelle des Königs von Spanien.

In jener Zeit zeichneten sich auch zwei Bianchi in der lombardischen Schule aus. Der eine, Kapellmeister zu Cremona, kam gerade zu der Zeit nach Paris, wo der Streit zwischen Gluckisten und Piccinisten zu Ende ging und mithin Italier willkommener waren, als früher. Hier schrieb er *La reduction de Paris*, welche Oper verdienten Beifall erhielt, wie nicht minder *Le mort marié*. In sein Vaterland zurückgekehrt, sezte er für Florenz die grosse Oper *Cas-*

tore e Polluce mit noch grösserm und unerwartetem Beifall; für Neapel *Caio Mario* in einfachem, kräftigen Styl, leicht und feurig; ferner den so oft behandelten *Demofonte*, *Arbace*, *Piramo e Tisbe*, *Scipione Africano*, *Artaserse*, *Pizarro*, und die komische Oper *Il ritratto*, wodurch er sich zu einem der achtbarsten Componisten erhob.

Der zweite, Francesco Bianchi, zeichnete sich ebenfalls, besonders in London aus, wo er lange gefiel. Im Jahr 1784 war er mailändischer Hofkapellmeister, Vicekapellmeister am dasigen Dom und Chordirector am grossen Theater. Er schrieb mehr als zwei und dreissig Opern und Oratorien, worunter *Il trionfo della pace*, *Briseide*, *La villanella rapita*, *L'Ollandese in Venezia*, *Le stravaganze* und *Joas* vorzüglich gerühmt werden.

Zu derselben Zeit blühte zu Parma Giuseppe Colla. Man kennt von ihm die Opern *Tolomeo*, *Enea in Cartagine*, *Didone*, die wegen ihres Ausdrucks und ihrer Leichtigkeit sehr gefielen. Er heurathete die berühmte Sängerin Agujari, die, besonders in London, nur in seinen Compositionen sang. Burney fand seine Musik gut, doch nicht ausserordentlich.

Giambattista Galvi zu Mailand schrieb 1788 eines der besten Oratorien *Giuseppe riconoscuto da' suoi fratelli*, die Oper *Ezio*, und zwei Ballets *Castore e Polluce*, *Le donne mal accorte*. Er scheint nicht lange gelebt, oder doch viel gefeiert zu haben.

Ferdinand Paer, geb. zu Parma 1774, Schüler des Ghizetti, der Lehrmeister am Conservatorio de' Turchini, Salas Nacheiferer und einer der berühmtesten Componisten war. Kaum aus der Schule getreten, begann er, achtzehn Jahr alt, mit der grossen Oper *Circe*. Italien nahm ihn mit Begeisterung und den leichtblütigsten Hoffnungen auf. Die komische Oper *La locanda de'vagabondi* gab durch die Lebendigkeit des musikalischen Dialogs, durch natürliche anmuthige Melodie, im Ganzen, wie im Einzelnen, ebenfalls die schönsten Hoffnungen. Es folgten nun mehre wie unter andern *Il matrimonio improviso*, *L'oro fa tutto*, *Laodicea*, *Cinna*, *Tamerlano*, *L'intrigo amoroso*, *Il prencipe di Tarento*, *L'amante servitore*, *L'orfana riconosciuta*, *Una in bene ed una in male*, *Sofonisba*, *Idomeneo*, *La testa riscaldata*, *Griselda, osia la virtù al cimento*, *Agnese*, *Camilla, osia il sotterraneo*, *Il morto vivo*, *Le donne cambiate, overo il calzolaro*, *Ginevra*, *Achille*, *I fuorusciti*, *Leonora*, *Sargino osia l'allievo dell'Amore*, *Numa Pompilio*, *Le Baccanti*, *Didone*, *Le maître de chapelle*; Cantaten, wie *Bacco ed Arianna*, *Eloïsa ed Abelardo*, *Saffo*, *Ulisse e Penelope*, *L'amor timido* und mehre andere kleinere Compositionen machen ihn zu einem gefeierten Componisten, so dass er viele seiner Bewunderer im Ausdruck an Pergolese, in Grossartigkeit an Iomelli, in Reiz an Paisiello, in Anmuth, Feuer und Heiterkeit an Cimarosa erinnert; ja seine Griselda, behaupten manche,

könne sich kühn neben den Werken jener genannten Meister behaupten. Er lebt noch, arbeitet aber wenig. Nachdem er ganz Italien durchreiset war und seine vorzüglichsten Opern in Rom, Florenz, Bologna, Padua, Venedig, Mailand und Parma aufgeführt, schrieb er sein Meisterwerk Griselda und glänzte in Wien von 1795 bis 1801, wo er nebst seiner Gattin Ricciarda auf zwei Jahre als königl. dresdener Kapellmeister angestellt ward, bis er durch Napoleon nach Paris kam. Schade, dass er jezt so ganz verstummt!

Carlo Bigatti, geb. zu Mailand 1778, ein Zögling des Pater Mattei, und Pater Martinis bester Schüler, gehört ganz der Kirchen- und Kammercomposition an. Nachdem er, zu jener ernstern und tiefern Gattung geneigt, unter Mattei Generalbass studirt, vervollkommnete er sich unter dem gelehrten und fruchtbaren Zingarelli, schrieb Messen und Motetten, und bald kündeten fünf und zwanzig Werke dieser Gattung nebst variirten Arien für das Pianoforte in ihm einen neuen würdigen Meister der lombardischen Schule an.

Zu gleicher Zeit mit Paer glänzte Vincenzo Federici von Pesaro, Lehrer am mailändischen Conservatorio, Componist der grossen Opern *Olimpiade*, *Castor e Polluce*, und mehrer Werke, besonders schöner Arietten. Alle fanden unbestrittenen Beifall und ehrenvolle Anerkennung.

Mit Abt Luigi Gatti, einem mantuaner

Cosmo II.; der fleissige Alessandro Striggio, Kapellmeister am mantuaner Hofe, 1581 Virtuos auf der Laute, Componist vieler Madrigalsammlungen; Constanzo Festa, um 1520 in welchem Burney so viel Rhythmus, gefälligen Gesang und Correctheit findet, dass er ihn als den besten vorpalestrinaschen Contrapunctisten und Muster eines guten Kirchengesangs erklärt; Vincenzo Galilei, Vater des unsterblichen Galileo Galilei, ein gründlicher Musikkenner und Lautener, Verf. des 1588 erschienenen *dialogo* und mehrer theoretischen Schriften, von welchem bereits oben die Rede war; und endlich Giovanni Animuccia, geb. zu Florenz im lezten Zehend des funfzehnten Jahrhunderts, päpstlicher Kapellmeister an der Peterskirche, der eine Messe von Palestrina unter seinem Namen aufführte und, als sie Beifall fand, den ungekannten Genius nannte.

Die zweite Periode der florenzer Schule, wo erst reine und zierliche Form begann, eröffnet sich mit Giacomo Peri, geb. zu Florenz 1600. Er war der Schöpfer der Opernarien, wenn gleich Planelli, Signorelli, Crescimbeni und Tiraboschi diese Ehre dem vier Jahr später auftretenden Cicognini ertheilen. Er sezte *Euridice* zur Vermählung der Maria von Medicis mit Heinrich IV., und führte da zuerst die Arien ein, ohne welche die Oper nur eine langweilige Psalmodie geblieben wäre. Diese Arien waren anfangs nur gesungene Stanzen, denen eine kurze Symphonie voranging; bald aber entfal-

tete sich aus diesem Keime eines der mächtigsten Mittel der Melodie. Arteaga hat Peri diese Erfindung wieder gerettet. Unstreitig nüzten und vervollkommneten Cavalli und Cicognini diese Entdeckung; nur war sie schon gemacht, als beide auftraten. Ausser dem, was Peri mit Giulio Caccini aus der römischen Schule arbeitete und seiner Euridice, kennt man nichts von ihm.

Sein Zeitgenosse, Landsmann und Nacheiferer, Giacomo Corsi, ein Edelmann, zog die Musenkünste dem Kriegshandwerk vor und componirte Opern, wozu Rinuccini, ein damaliger guter lyrischer Dichter, den Text machte. Er ertheilte dieser Gattung von Schauspiel die prächtige und geregelte Form, die sie noch jezt hat. Seine Opern wurden in seinem Palaste vor dem Grossherzog aufgeführt. *Dafne, Gli amori d'Apollo e di Circe* gehörten dahin. Corsi hatte Sinn für Festlichkeiten und zugleich eine erfindsame, fruchtbare Einbildungskraft; alles, Musik, Malerei und Dichtkunst, waren grossartig.

Ihm folgte in der Zeitreihe Giambattista Lulli, von welchem jedoch schon oben ausführlicher gehandelt worden ist.

Durch so treffliche Meister schritt die Oper rasch der Vollendung entgegen. Gleichwol sind aber in Florenz nicht viel Componisten — als ob es nur der Theatermusik Gesetze gegeben, ihre weitere Ausbildung aber den übrigen Schulen überlassen hätte. Filippo Acciajuoli war 1637 zu Rom geboren, componirte und

dichtete *Il girello*, eine Burleske, 1675; *La Damira placata*, 1680; *Ulisse in Tracia*, 1681; *Chi è causa del suo mal, pianga sè stesso.* Sie gefielen sehr.

Sein Zeitgenoss und würdiger Nebenbuhler war der Ritter Giovanni Apolloni, geb. zu Arezzo, verschieden von dem oben bei der venediger Schule erwähnten. Theatermusik war in dem Freistaate beliebter, als kirchliche. Und so sezte auch Apolloni die Opern *Argia*, *Astiage*, *Lo schiavo regio*, und *Dori*, eine Hirten- oder komische Oper.

Noch müssen wir hier des Geigenvirtuosen Francesco Geminiani erwähnen, (vergl. Kap. 16). Er gilt für ein Muster der Instrumentalmusik, hat mehre Abhandlungen geschrieben z. B. über den guten Geschmack, die Kunst Geige zu spielen, die Kunst der Begleitung und ein Wörterbuch der Harmonie.

Noch vor Ablauf des siebzehnten Jahrhunderts rühmte sich Florenz eines gleichberühmten Geigers, Maria Veracini. Sein Spiel war kühn und neu, so dass Tartini sich, nachdem er ihn gehört, umbildete, und bei ihm Unterricht nahm. Veracini war sehr fleissig, legte sich aber unglücklicherweise auf die damals sehr beliebte Alchimie und ward darüber abspurig, so dass er in einem Anfall sich zum Fenster herausstürzte und ein Bein brach. Dazu kam noch beleidigter Stolz auf seine Kunst und machte ihn völlig wahnsinnig. Als er jedoch wieder genesen war, verliess er Teutschland, wo er

soviel Unangenehmes erlebt hatte und lebte erst wieder in London auf, wo er so glänzte, wie früher in Dresden, Prag und Italien. Seine zwölf Soli für die Geige sind seine beste Arbeit.

Ihm folgte in der Zeitreihe Giuseppe Benini, ein florenzer Klavierspieler, geb. 1704. von grossem Talent und in Compositionen für dies Instrument sehr geachtet. In Frankreich bewunderte man sein Spiel. Er starb aber nach kaum zurückgelegten Jugendjahren.

Von Luigi Pietragrua, einem Florenzer gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts, kennt man nur zwei grosse Opern: *Il pastor fido* von Pasqualigo und *Romulo e Tazio*. Sein Ruhm scheint aber auf mehre hinzuweisen. Nach ihm folgte

Antonio Pistorini, von dessen Leben wenig bekannt ist, der aber in der komischen Oper und im Intermezzo vorzüglich war. Schade, dass man auch seine Werke zu sammeln vernachlässigt hat und sein Ruhm vorübergehend, ja nur überlieferungsmässig, wie der der Schauspieler, ist! Zwischen ihm und

Pietro Nardini, geb. zu Livorno 1725, gest. zu Florenz 7. Mai 1793, Tartinis Schüler, ist ein grosser Zwischenraum. Er war als Geiger nicht minder berühmt, denn als Componist. Padua, wo er lange mit seinem Lehrer verweilte, war die erste Bühne seines Ruhms. Hierauf ward er vom Herzog von Würtemberg berufen und bildete sein Talent reissend schnell aus. Nach dreissigjähriger Abwesenheit kehrte er wie

der in sein Vaterland, lebte im Schoos der Ruhe, und componirte seine Sonaten, die man jenen alten Standbildern vergleichen kann, deren strenge Züge ausdrucksvoller sind, als andere zärtere und weichere. Er hat besonders viel Geigenconcerte geschrieben. Vorzüglich war er im Vortrage des Adagio. Sein Ton war dann wie die klangreichste Stimme. Gegen Tartini war er ein dankbarer Sohn, so dass er sein Vaterland wieder verliess, um in Padua seinem Lehrer in den lezten Augenblicken seines Lebens nahe zu seyn.

Placidio Butini verliess schon im vier und zwanzigsten Jahre seine Vaterstadt Florenz, ward in Teutschland günstig aufgenommen und liess sich, wie viele Italier, in Prag nieder, wo die Musik sehr getrieben ward. Hier componirte er mehre grosse Stücke, die ihn vortheilhaft bekannt machten, sehnte sich aber in seine Heimath zurück und schrieb nun ernste, wie komische Opern. Seine erste in Modena geschriebene Oper war *Gli sposi in maschera*, dann folgte *L'amor industrioso*, dann die grosse Oper *Vologese*. Sein Styl war lebhaft, beseelt, anmuthig in der komischen, stark, kräftig und ausdrucksvoll in der ernsten Oper. In Teutschland schrieb er Sonaten für das Klavier, Arien für Gesang mit Begleitung, und Cantaten besonders zur Ehre des östreichischen Hofes, wie *Lavinia e Turno*.

Kirchencomponist war Pasquale Soffi, ein Luccheser, der noch 1784 zu Lucca als Ka-

pellmeister lebte. Doch scheint er nicht besonders fleissig gewesen zu seyn; denn man kennt nur eine grosse zu Florenz aufgeführte Messe von ihm.

Luigi Boccherini, geb. zu Lucca 1730, gest. zu Madrid 1805, als Kammervirtuos und Componist Don Ludwigs, Infanten von Spanien. Sein Lehrer war Vanucci; sein Reisegefährte Nardinis Schüler, Manfredi. Er war Haydns Vorgänger, besonders in Quartettmusik, so dass ihn ein geistreicher Musikkenner Haydns Frau nannte. Nach ihm folgt

Bernardo Mengozzi, geb. zu Florenz 1758, glänzte eigentlich mehr als Sänger, denn als Componist, obwol ihm auch das leztere Talent nicht versagt war. Trat 1786 als Sänger zu London auf, kam im Jahr darauf nach Versailles, von wo aus er auch mit seiner Gattin, Anna Benini Mengozzi, Paris besuchte und sich im *concert spirituel* hören liess, auch in der ganzen Zeit der Umwälzung sich hielt. Von dieser Zeit an begann er auch zu componiren, anfangs nur eingelegte Arien in Opern, worin er sang, dann aber auch Opern, wie *Les deux visirs*, *Isabelle de Salisbury*, *Gli schiavi per amore*, *Une faute par amour*, *Pourceaugnac*, *Brunet et Caroline*, *Les habitans de Vaucluse*, *La Dame voilée*. Sein Styl war geistreich und mannichfaltig, und hatte was seine Landsleute *brio* nennen, d. h. anmuthige Lebhaftigkeit und Munterkeit. Als er noch jung war, traten

Antonio Brunetti, ein Pisaner, und

Florido Tomeoni auf; erster Kapellmeister zu Pisa, als Componist der Opern *Lo sposo di tre, marito di nessuna*, zu Bologna 1786, *Le stravaganze in campagna*, Venedig 1787, *Bertoldo e Bertoldino*, Florenz 1788, *Le nozze per invito, ossiano gli amanti capricciosi* Rom 1791; der zweite Vf. der *Méthode qui apprend la connoissance de l'harmonie et la pratique de l'accompagnement, selon les principes de l'école de Naples.* Paris 1798, und der *Théorie de la musique vocale, ou des dix règles, qu'il faut connaître et observer pour bien chanter ou, pour apprendre a bien juger par soi-même du dégré de perfection de ceux que l'on entend.* Paris 1799. Ausserdem hat er noch componirt *Le rossignol et la fauvette*, eine Cantate, ein Rondo *J'en conviens*, eine Romanze *Paul au tombeau de Virginie*, noch eine nebst drei Arien, und eine Sonate für das Pianoforte.

Wir schliessen die Nachrichten über die florenzer Schule mit Maria Luigi Carlo Zenobio Salvator Cherubini, geb. zu Florenz 1760. Er bekam schon im 9. Jahre Unterricht, schrieb im dreizehnten eine Oper und eine grosse Messe, worin sein Talent dem Alter zuvorkam. Dennoch ging er bescheiden nach Bologna und studirte vier Jahr unter Sarti, der ihn bewunderte, wie Cherubini ihn. Die Kosten dieses Aufenthalts trug der edle Grossherzog von Toscana, Leopold II. Im vier und zwanzigsten Jahre ging Cherubini nach London, wo er *La finta principessa*, und *Ifigenia in Aulide* mit

grossem Beifall schrieb. Hierauf ging er nach Paris, wo er so gefiel, dass er sich dort niederliess und nur einige Ausflüge nach Turin und Wien machte. Nach Paris zurückgekehrt, gab er 1788 *Démophon*, 1791 *Lodoiska, ou les Tartares*, worin er die Tiefe seiner Harmonie und die Schönheit der Begleitung auf eigenthümliche Weise entwickelte. *Elisa, ou le voyage du mont Bernard* folgte 1795, *Medée* 1797. *L'intrigue portugaise* 1798, *La punition* 1799, *La prisonnière* 1799, *Les deux journées* 1800, *Mesenze* 1782, *Anacréon, ou l'amour fugitif*, mit Ballet 1803, *Pigmalion* 1810. Dazu kommen noch frühere: *Adriano* 1782 zu Livorno, *Alessandro nell' Indie* zu Mantua 1784, *Lo sposo di tre e marito di nessuno* zu Venedig 1784, *I viaggiatori felici*, *Didone abbandonata* zu Brescia, 1787, *Giulio Sabino* zu London 1787 und andere Compositionen, welche im hist. mus. Wörterb. und in Gerbers Tonkünstlerlex. verzeichnet sind.

Kap. 27.

Piemonteser Musiker und Componisten.

Von diesen soll hier nur anhangsweise gehandelt werden.

Turin hat besonders berühmte Geiger gehabt. Zuvörderst die Gebrüder Battista und Lorenzo Somis. Erster war Gründer der Schule, die von ihm den Namen führt. Der zweite hat Giardini gebildet. Battista erbte

Corelli, seines Meisters, Talente; Lorenzo war würdiger Nebenbuhler seines Bruders. Beide beschränkten sich nicht auf glänzende Virtuosität, sondern componirten auch sehr geschätzte Werke.

Felice Giardini, geb. zu Turin 1716, ging sehr jung nach Rom, bald darauf nach Neapel, wo er durch allerhand Schnirkeleien allen, nur nicht Iomelli, gefiel, der ihm in einer seiner Opern geradezu eine Ohrfeige versezte, obwol er seine Fertigkeit anerkannte. Von hier ging er nach Paris und liess sich im *concert spirituel* hören, dann nach London, wo er die grosse Oper *Enea e Lavinia* schrieb. Er soll in hohem Alter in Moskau gestorben seyn.

Gaetano Pugnani, geb. zu Turin 1728, wo er noch 1800 lebte, war Schüler des Battista Somis. Paris bewunderte zuerst sein grosses Talent, als Geiger. Dort traten, als er sich im *concert spirituel* hören lassen wollte, die ersten Virtuosen der Zeit mit ihm in die Schranken, und der Kampf war für alle gleich ehrenvoll. Pugnanis Ruf war von da an gegründet. Er war aber bescheiden genug, mehre Monate in Padua Tartinis Schüler zu werden. Bald war er in ganz Europa bekannt, reiste auch in den grössten Städten umher. Zu London aber componirte er auch die niedliche Oper *Annetta e Lubino*, die mit vielem Beifall aufgenommen ward. Nachher schrieb er noch acht grosse Opern von Metastasio und andern Dichtern, wodurch er sich auch als ausgezeichneten Componisten be-

währte. Ein nicht geringer Ruhm für ihn ist, dass er Viottis Lehrer war.

Giambattista Viotti, ein Piemonteser, geb. zu Fontana 1755, erwarb sich früh und nachdem er Europa durchreiset, den Ruhm des ersten Geigers seines Jahrhunderts. Paris war auch seines Ruhmes Bühne und im *concert spirituel* erhielt er den Preis; selbst Kenner waren entzückt von seiner Kühnheit, Fertigkeit und Anmuth im Vortrag, von dem Feuer, der Fruchtbarkeit, dem Geschmack und Genius in der Erfindung. Er war gleich stark im Allegro, wie im Adagio. Ueberall Kraft, Kunst, Wissenschaft, Leichtigkeit, beseeltes, grossartiges Spiel! Er war eine Zeit lang auch Weinhändler in London, bis er auf falsche Anklage aus dem Lande verwiesen ward und nach Schönfeld bei Hamburg kam. Vieles Anziehende über ihn von Eymard, vormals Präfect in Genf, befindet sich in der *Décade philos. an* 6. Er hat berühmte Schüler gebildet, wie Rhode, Alday, Liben, Pixis, und viel geschrieben, wovon ein Verzeichnis bei Gerber ist.

Nach Viotti zeigt sich ehrenvoll Bartolomeo Bruni, geb. 1759 zu Como, berühmter Geiger und Componist. Pugnani war sein Lehrer auf der Geige. Zu Paris dirigirte er das Theaterorchester des Prinzen und schrieb folgende gleich glänzende, wie beifällig aufgenommene Opern: *L'isle enchantée*, *Corradin*, *Celestine*, *Spinette*, *Le mort imaginaire*, *L'officier de fortune*, und zehn andere für das Thea-

ter Feydeau. Dieser fruchtbare und liebliche Melodist hat auch in Instrumentalmusik Gelehrsamkeit und Leichtigkeit bewiesen. Kenner und Liebhaber der Musik schätzen ihn gleich sehr.

Der ausgezeichneteste Componist Turins ist wol Maria Felice Blangini, geb. 1781, von 1805 an pfalzbairischer wirklicher Kapellmeister, früher in Paris *). Ein Mitbürger bildete ihn, und schon im zwölften Jahre zeigte er eine bedeutende Meisterschaft auf der Orgel. Im vierzehnten schrieb er eine Messe für ein grosses Orchester, die alle Kenner überraschte. Noch jung kam er nach Paris und fand bald rühmliche Anerkennung seines Talents, lehrte Gesang und Composition, und zog gute Schüler. Einer seiner ersten Versuche war die Oper *La fausse Duègne*, die er jedoch nur ergänzungsweise schrieb, da della Maria, der Componist, unerwartet starb. Die zweite war *Zélie et Terville*, die noch ungetheiltern Beifall fand, und ein sich fortbildendes Talent bewährte, bis er die grosse Oper Naphtali für die königliche Musikakademie schrieb, geistreich und fruchtbar, verständig und glänzend.

Auch mit einzelnen Musikstücken bezeichnete er seinen Aufenthalt in Paris, die in dieser Art für das Lieblichste gelten; er führt sie selbst auf, seine Stimme und seine Begleitung auf

*) Der Vf. sagt, er glänze dort noch (1822) in aller Kraft seines Talents; Gerber sagt, er sei, nachdem er die Oper: der Kalifenstreich, geschrieben, zum Kapellmeister ernannt worden. Uebers.